《中国画论大辞典》编辑委员会

主　　编：周积寅

副 主 编：张曼华　耿剑　任大庆　荆　琦

编　　委：（按姓氏笔画为序）

孔六庆　王凤珠　王宗英　冯　超

刘亚璋　刘　星　邵晓峰　陈见东

李淑辉　李　芹　尚　可　金宝敬

屈　健　贺万里　徐东树　黄　戈

谢江岚　陶明君　蒋宁宁　褚庆立

责任编辑：刘庆楚

特约审读：呼安泰　顾兆录

封面设计：企图书装

书籍插图：任大庆

图书在版编目(CIP)数据

中国画论大辞典/周积寅主编.—南京:东南大学出版社,2011.3

ISBN 978-7-5641-2690-2

Ⅰ.①中… Ⅱ.①周…Ⅲ.①中国画-绘画理论-词典 Ⅳ.①J212-61

中国版本图书馆 CIP 数据核字(2011)第 047967 号

中国画论大辞典

主　　编:周积寅
出版发行:东南大学出版社
出 版 人:江建中
社　　址:南京四牌楼 2 号　邮编 210096
电　　话:(025)83793330　(025)83362442(传真)
网　　址:http://www.seupress.com
经　　销:全国各地新华书店
印　　刷:江苏省地质测绘印刷厂
开　　本:889 mm×1 194 mm　1/16
印　　张:45.5
字　　数:1 410 千字
版　　次:2011 年 3 月第 1 版　2011 年 3 月第 1 次印刷
书　　号:ISBN 978-7-5641-2690-2
定　　价:185.00 元

本社图书若有印装质量问题,请直接向读者服务部联系。
电话(传真):025-83792328

主编简介



周积寅，男，1938年生，江苏泰兴黄桥人。1962年南京艺术学院美术系中国画专业毕业后留校跟随俞剑华教授进修，从事中国画论、画史教学与研究以及书画创作。现为南京艺术学院教授、博士生导师、学术委员会委员，中国美术家协会会员，1995年被国务院批准为享受政府特殊津贴专家。主编有《中国美术通史》卷五、六“明清美术”并参加撰写（荣获1987年中国图书奖）、《中国画艺术专史丛书》（人物、山水、花鸟卷，其中人物卷获江苏省哲学社会科学优秀成果奖一等奖）、《中国画派研究丛书》（15卷）、《明清中国画大师研究丛书》（16卷）、《扬州八怪研究资料丛书》（13卷）等；著作有《郑板桥书画艺术》（荣获1985年江苏省哲学社会科学优秀成果奖三等奖）、《中国画论辑要》（荣获1988年国家教委颁发的全国高等学校优秀教材奖、1991年国家新闻出版署颁发的中国优秀美术图书奖、2004年由日本学者远藤光一译成日文在日本出版）、《吴派绘画研究》（荣获1994年江苏省高校人文社会科学研究优秀成果奖三等奖）、《郑板桥》（荣获1997年江苏省哲学社会科学优秀成果奖三等奖）、《沈铨研究》（与日本近藤秀实合作，荣获1999年江苏省哲学社会科学优秀成果奖三等奖）、《中国历代画目大典》（战国至宋代卷、辽至元代卷。与王凤珠合作，荣获2003年江苏省政府颁发的哲学社会科学优秀成果奖一等奖）、《中国历代画论》（荣获2007年中国优秀美术图书金牛奖、2008年江苏省高校人文社会科学研究优秀成果奖二等奖、2010年江苏省哲学社会科学优秀成果奖二等奖）、《周积寅美术文集》、《天道酬勤》、《苦乐斋书画论稿》、《上下求索》等30余种；发表论文300余篇。著述凡1000余万字。

序

中国画论，是中国传统绘画理论的简称，是根据一定的立场和观点，对于中国画的创作（画家作品）、批评、思潮等绘画现象加以总结与升华，概括出一定的规律性，从而形成一定的有内在联系的原理、原则。我国历代画论家，多数是书画家或书画鉴藏家，他们生活在各自的时代，皆根据自己的世界观，在感觉经验的基础上，总结出自成体系的绘画理论，留下了自己的画论著述。中国画有 5000 年的历史，而画论的产生要晚得多，若以春秋孔子论画算起，至今已有 2300 多年。中国画论的形成、发展与流传大致分为六个时期：先秦两汉为萌芽时期；六朝为重要开始时期；唐五代为成熟时期；宋元为重要发展时期；明清为因袭与创见交错时期；近现代为振兴时期。

先秦两汉，在诸子哲学、文论著作中，已有片言只语，但其本意不在论画，而是借论画以喻道。可称为萌芽时期。有《左传》“使民知神奸”说，老子的“五色令人目盲”说，孔子的“绘事后素”说，庄子的“解衣般礴”说，韩非子绘画难易说，《淮南子》“君形”说等。

六朝，作为知识分子的专业画家的出现，专篇的人物、山水画论的产生，奠定了中国画论的基础，可称为重要开始时期。顾恺之有《论画》、《摹拓妙法》、《画云台山记》，其中“以形写神”、“迁想妙得”说，成为中国画论之核心。宗炳《画山水序》、王微《叙画》是我国最早的两篇山水画论，提出了“含道映物”、“澄怀味象”、“以形写形”、“以色貌色”以及山水画远近原理不同于地图，有“畅神”功能等观点。谢赫《画品》提出了“明劝戒”的教化功能，确立了人物画品评的基本法则“六法”，对后世影响极大。姚最《续画品》是它的续书。

唐五代，中国封建社会经济文化极为发达，这时期中国画论比六朝更细致、深入、系统，可称为成熟时期。张彦远《历代名画记》是中国第一部史论结合的画学史。在画论上的贡献体现在：完整地提出了绘画的“成教化，助人伦”（审美教育）、“穷神变，测幽微”（审美认识）、“怡悦情性”（审美娱乐）功能说；首次解释谢赫“六法”；评论绘画“须知师资传授”和“南北时代”；主张“书画用笔同法”，“笔不周而意周”；“意不在于画而得于画”；提倡水墨，所谓“运墨而五色具”；将画分为“自然”、“神”、“妙”、“精”、“谨细”五品。山水画论：有张璪《绘境》，已佚，仅存“外师造化，中得心源”句，成为画家千古名言。（传）王维《山水诀》、《山水论》，有“画道之中，以水墨为上”；“凡画山水，意在笔先”之说。荆浩《笔法》论画有“六要”、“四势”、“二病”，并首次对“图真”作了深刻之阐述。品评：有彦悰《后画录》、李嗣真《续画品》、窦蒙《画拾遗录》、张怀瓘《画断》、朱景玄《唐朝名画录》。朱景玄评画分神、妙、能、逸四品。以诗论画是唐代画论的重要特色之一，李白“丹青能令丑者妍”（《于阗采花》）、杜甫“十日画一水，五日画一石”（《戏题王宰画山水歌》）、白居易“举头忽看不似画，低耳静听疑有声”（《画竹歌》并引）等，其见解都是很精辟的。

宋元，出现了文人画的两个高潮，中国画论在探讨的范围、论争的内容以及艺术趣味、审美观等方面与前代多有分歧，具有转折性的变化，可称为重要发展时期。郭若虚《图画见闻志》是张彦远《历代名画记》之续书。在画论方面，提出“气韵非师”说，指出用笔“板、刻、结”之病；阐述了人品与气韵的关系：人品高，气韵就高；主张画人物必须分清贵贱气貌。肖像画论：有苏东坡《传神记》、陈造《论传神》、

陈郁《论写心》、王绎《写像秘诀》，发展了顾恺之的“传神”论。山水画论：有郭熙、郭思《林泉高致》，论述山水画创作之本意、主客关系、“势”与“质”、“三远”、“境界”、画家修养等；黄公望《写山水诀》要求“作画大要去甜、邪、俗、赖四个字”。品评：有黄休复《益州名画录》，首次对“逸”、“神”、“妙”、“能”四格作了解释，并置“逸格”于其他三格之上，奠定了文人画品评的最高标准；刘道醇《宋朝名画评》提出了“六要”、“六长”，丰富了谢赫的“六法”。苏轼“诗中有画”、“画中有诗”；“论画以形似，见与儿童邻”；“书画本一律，天工与清新”，以及赵孟頫“不求形似”，钱选“士气”，倪瓒“逸笔草草，不求形似”、“写胸中逸气”、“聊以自娱”等论说，对文人画发展影响很大。

明清，中国封建社会走下坡路，表现在绘画上摹古风极为泛滥。中国画论著述之富超过以前任何一个时代。一方面采集前人成说，崇古复古的思潮达到登峰造极的地步；另一方面也有系统的近乎科学分析的见解，反崇古复古的画论显示出强大的生命力。许多画论注重意境及章法、笔墨形式的研究，其成就不可低估，可称为因袭与创见的交错时期。泛论：有何良俊《四友斋画论》，将画家分为“行家”与“利家”；顾凝远《画引》论“生拙”，有精意；高濂《燕闲清赏笺·论画》提出“天趣”、“物趣”、“人趣”三趣说。王世贞《艺苑卮言》论述了中国山水画变革的几个重要阶段。李士达论山水有“五美”、“五恶”，涉及多种艺术风格与美丑问题。董其昌《画旨》宣扬“气韵非师”，但认为“也有学得处”，只要“读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立鄞鄂，随手写去，皆为山水传神”；“以古人为师”奉为“上乘”，但也主张“以天地为师”；立文人画之目，制造“南北宗”说。笪重光《画筌》论山水画之意境，有所谓“实境”、“真境”、“神境”之说，并指出“虚实相生，于无画处皆成妙境”，发前人所未发。恽寿平《南田画跋》首次提出“摄情”说。沈宗骞《芥舟学画编》论述了形与神、雅与俗、笔与墨之间的辩证关系，并提出了用笔的“二美”，即阳刚与阴柔之美。方薰《山静居画论》推重文人画，着重笔墨，以“古雅”、“士气”为高。山水画论：王履《华山图序》，有“吾师心，心师目，目师华山”之说。唐志契《绘事微言》论“山水性情”、“丘壑露藏”有创见，“意境”一词在画论中第一次出现。沈颢《画麈》指出临摹古人“在神会”，做到“似而不似，不似而似”，道出了学习传统的正确方法。王时敏《西庐画跋》主张“师古”，要求与古人“同鼻孔出气”，认为“尔来画道衰熠”的原因是“古法渐湮，人多自出新意”。王原祁《麓台题画稿》自称“学识不逮古人”，“或者子久些子脚汗气，于此稍有发现乎”，就很满足了。龚贤《柴丈画说》提出“画家四要”。原济《石涛画语录》以体现道的“一画”论为全书之核心，所论重体察自然，谓画山水应“脱胎于山川”，“搜尽奇峰打草稿”；主张“借古以开今”、“我之为我，自有我在”、“无法而法乃为至法”，斥“泥古不化”是“食人残羹”；《大涤子题画诗跋》提出“不似之似似之”、“笔墨当随时代”之说。花鸟画论：有邹一桂《小山画谱》提出的“八法四知”，谓“以六法言，亦当以经营为第一”。郑燮《板桥题画》提出作画“用以慰天下之劳人”，“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”创作三段论，“胸无成竹”论等。肖像画论有蒋骥《传神秘要》、沈宗骞《芥舟学画编·传神论》、丁皋《写真秘诀》，在继承前人传神、写心理论基础上，对如何观察、开相、著色、比例、解剖以及纸绢、工具都作了具体的讨论和经验总结。品评：有李开先《中麓画品》、王穉登《吴郡丹青志》、黄钺《二十四画品》等。

近现代，中国经历着大动荡与大变革，中国画论进入了一个振兴时期。其一，对传统画论的整理出版，有黄宾虹和邓实的《美术丛书》（包括画论著作）、于安澜《画论丛刊》、沈子丞《历代论画名著汇编》、余绍宋《书画书录解题》、傅抱石《中国绘画理论》、俞剑华《中国画论类编》等；其二，将中国画论的研究推进到了一个新的水平。出版的专著、发表的文章之多，超过以往任何朝代。许多理论出自中国画大师之手，他们的理论来自实践，有感而发，诸如对待中国画传统问题、革新问题、发展前途问题、中西绘画融合问题，既对前人画论有所发微探讨，又有自己独到的建树。齐白石“作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世”说，徐悲鸿“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方之画可采入者融之”说，傅抱石“思想变了，笔墨就不能不变”说，李可染“以最大的功力打进去，以最大的勇气打出来”、“意境”说，石鲁“一手伸向传统，一手伸向生活”、“以神造形”说，吴冠中“笔墨等于零”说等，对进一步提高中国画的创作水平起着借鉴、指导作用。

为弘扬中华文化，适应广大读者学习中国画论的迫切需要，《中国画论大辞典》作为科研项目，2007年经教育部批准立项，并被新闻出版署列为国家“十一五”重点出版规划项目，也是江苏省高校优势学科建设工程资助项目。本辞典作者绝大多数是我的弟子——颇有成就的中年学者、正副教授、博士、研究生导师、美术史论家、书画家，他们继承了俞剑华学派的治学精神，齐心协力，五易寒暑，终于完成了这一重要的文化建设工程。但由于时间太短、任务急，不足和疏误之处难免，恳切地希望各位专家、同道和广大读者批评指正。

南京艺术学院　周积寅

2010年12月

凡　例

一、本辞典系介绍和研究中国画论，供专业人员和业余爱好者日常检索用的大型专业工具书。共收有古今词条3000余条。

二、全书分四篇：中国画名词术语篇；中国画论词句篇；中国画论作者及有关作者篇；中国画论著述及有关著述篇。

三、要学习研究中国画论，必须了解中国画中各种名词术语，故首设中国画名词术语篇。

四、本着系统性、知识性、实用性原则，参照了《中国历代画论》、《中国画论辑要》编著体例，将“中国画论词句篇”分为十论：中国画本质特征论、起源发展论、功能论、创作论、作品构成论、范畴论、风格流派论、评赏论、中外绘画比较论、避忌论。

五、在“范畴论”中，选择了中国画论最有代表性的八大范畴：形神、气韵、意境、美丑、雅俗、文质、比德、中和。其实除了这些大范畴外，小范畴是很多的，仅章法构图中运用的对立统一法则就有宾主、呼应（顾盼）、远近、开合、虚实、藏露、繁简、疏密、纵横、参差、动静、奇正、乱整、取舍等。

六、在“中国画论作者及有关作者篇”中，有画论家、画家、哲学家、美学家、文学家、鉴藏家等。作者均按活动年代先后及生卒年先后排列。

七、所云“中国画论著述及有关著述篇”之有关著述，或指中国画史论著作，如《历代名画记》、《图画见闻志》、《中国画学全史》等；或指中国画史传著作，如《明画录》、《国朝画征录》等；或指中国画著录书，如《贞观公私画史》、《广川画跋》、《瓯香馆画跋》、《板桥题画》等；或指中国画技法论著，如《传神秘要》、《指头画说》等；或指中国笔记类著作，如《梦溪笔谈》、《六砚斋笔记》等；或指鉴古文物著作，如《洞天清禄集》等；或指诗文集，如《苏东坡全集》、《清闷阁集》等。

八、本辞典力求分类明确、义项完备、释义准确、层次清晰，文字该长则长，该短则短。其中每一辞条的解释，尽量采取审慎和客观的态度。对于古今学者不同的见解，一般兼收并蓄，以供衡鉴。

九、本辞典在编撰中，除了参考古今有关专业书刊资料外，亦参考了国内已出版的辞书。特别是美术类辞书、工具书，如《中国大百科全书》（美术版）、《中国美术百科全书》、《中国美术大辞典》、《美术辞林》（中国书画卷）、《中国书画辞典》、《书画篆刻实用辞典》、《中国美术家人名辞典》、《中国画学著作考录》等。释义中所征引的历代画论及各家名言，均注明出处。

十〇、为了方便读者查阅，除了卷首详列辞条目录外，于书末设有《词目笔画首字索引》，依据所收诸词目第一字笔画多少顺序编列。

十一、本辞典附录有《中国画论研习工具书目》和《中国画论研究论文录目（1908～2010）》。

目　　录

中国画名词术语篇

中国画论词句篇

中国画起源发展论 …… 100

1. 中国画起源论 …… 100

2. 中国画发展论 …… 101

2. 欣赏论

中国画论作者及有关作者篇

中国画论著述及有关著述篇

中国画名词术语篇

【中国画】 泛指中国传统绘画，包括卷轴画、壁画、年画、版画、漆画等。在世界画坛上是极少以国家名称命名的画种之一。在古代画史画论中称之为画、画绘、丹青、图画、图绘、绘事等。明清以来，西洋画（洋画、夷画）传入中国之后，遂有中国画、中画、儒画、国画、国粹画之说。明末意大利天主教耶稣会传教士利玛窦最早使用了"中国画"一词，明末顾起元《客座赘语》载其论画："中国画但画阳不画阴，故看之人面躯正平，无凹凸相。吾国画兼阴与阳写之，故面有高下，而手臂皆轮圆耳。凡人之面正近阳，则皆旺而白；若侧立，则向阳一边者白，其不向阳一边者，眼耳鼻口凹处，皆有暗相。吾国之写像者解此法，用之，故能使画像与生人亡异也。"利玛窦所说"中国画但画阳不画阴"是与西洋画相比较而提出来的。二十世纪上半叶，"中国画"（国画）一词，被我国学者、画家、画论家康有为、陈独秀、鲁迅、徐悲鸿、刘海粟、俞剑华等人的著述中采用。1926 年，同光《国画漫谈》云："年月日，我说不清，总之自有所谓'国画'在中国学校中成为一种科目起，'洋画'也和其他科学一样，为中国人士所学习而且被欢迎起来了，因此'国画'之名，遂应运而生，原这名之所由立，本系别于洋画而言。"中国画起源于新石器时代仰韶文化彩陶图像，在数千年的发展过程中，它已逐步形成各种风格、流派，成就辉煌，具有强烈的民族特色，在世界绘画宝库中，自成体系。今天作为中国的主要画种之一的中国画，专指古代的卷轴画和以中国特有的毛笔、墨、颜料、宣纸、绢等工具材料，按照长期形成的传统进行创作的绘画。在长期的历史进程中，因功用之别，形成了民间画、院体画、文人画三大体系；二十世纪以来，绘画史论家多习惯于将中国画概括为人物画（包括历史故实画、仕女画、肖像画、道释画等）、山水画（包括山水、台榭、宫室、屋木舟车、小景杂画、界画等）、花鸟画（包括花卉、翎毛、走兽、蔬果、虫鱼、梅兰竹菊等）三大科。人物画成熟于战国，山水、花鸟至魏晋、隋唐先后形成独立画科。按技法形式分为工笔（细笔）、写意（粗笔）、钩勒、设色、水墨等。设色又有金碧、大小青绿、没骨、泼彩、淡彩、浅绛之分。主要运用线条和墨色的变化，以钩皴点染、干湿浓淡、阴阳向背、虚实疏密和留空白等来描绘物象的质感。取景布局，视野宽广，不受特定的时空束缚。画幅形式有长卷、立轴、条屏、横披、斗方、册页、扇面等，并以特有的装裱工艺装潢之。中国画强调"外师造化，中得心源"，天人合一，物我两化；要求"意在笔先，画尽意在"，做到以形写神，形神兼备。工笔画多侧重于审美客体形象的刻画，写意画多侧重于审美主体情感的抒发。中国画注重人品与画品统一的创作原则，体现了传统美学的正统观。中国诗文、书法、印章都有极高的艺术成就，中国画与诗文、书法、印章相为表里，熔于一炉，与中国传统的戏剧一样，成为一种综合艺术。这一显著艺术特征，在世界上是独一无二的。"五四"新文化运动，一些激进的改革家、政治家提出打倒孔家店的同时，在美术上极力批判文人画，尤其是"四王"的山水画，主张"采用洋画的写实精神""改良中国画"，引发了关于中国画前途的论争。所谓"采用洋画的写实精神""改良中国画"，绝不能理解为将"中国画"改良成"西洋画"。中国画在面临历次外来绘画的冲击中，最能吸收外来绘画有益的东西，吸收的结果，是丰富与促进中国画的发展，而从未被代替，反而会变得更具有强大的生命力。真正对西洋画的学习和借鉴是在鸦片战争以后。从二十世纪初至抗战前夕，我国派往日本与欧洲的留学生学习美术者约五十余人，这是我国美术史上从未有过的。他们学成之后纷纷

回国，投身于美术教育事业，培养了不少人才。在这部分学习西洋画的队伍中，有些是原先学中国画的，后来又学西洋画；有些原先是学西洋画的，后来又学习中国画。他们对中西绘画异同都有很深的研究，认为中国画的优秀传统——写生与创造精神和欧洲绘画上的“写实主义”坚持写生、“体物之精”、“构境之雅”的精神是一致的，中西绘画所达到的最高境地也应该是相同的。但毕竟中西有别，由于各自使用的工具材料不同，其表现技法各异：中国画以墨线为主，西洋画以光线明暗为主；中国画与传统哲学（儒道释）有关，西洋画则与自然科学（光学、透视学、解剖学）有关。徐悲鸿说：“中国的画家无论是画中国画还是画西洋画，最好能掌握中国画境和概括能力，同时掌握西洋画的色彩和造型能力，而这两个画种的基本功可以在一个画家身上并存，也可以在自己的作品中起作用，取长补短，时间长了，就可以形成自己的风格，走自己的路。”（1945年对卢开祥语）一些贯通中西的画家，如艺术大师徐悲鸿、刘海粟、林风眠、李可染、傅抱石、蒋兆和诸家，他们都有两个画种的基本功，走的是一条立足于传统的中西融合之路，但每个人都有自己的足迹，同样是融合，在主客观统一的前提下，有的重审美客体，有的重审美主体，有的重艺术真实之美，有的重艺术表现之美，有的重艺术形式之美……可谓春兰秋菊，各擅其美。他们为中国画的复兴，作出了各自的贡献，闯出了一条成功之路，但不是惟一的成功之路。与此同时，有另一部分中国画家，如艺术大师吴昌硕、齐白石、黄宾虹、张大千、潘天寿诸家，他们不掺有任何西法，而是完全沿着传统的路子向前发展，同样取得了成功。中西融合派也好，国粹派也好，他们的共同之处是强调艺术的基本功，注重修养，主张借古开今、洋为中用，反对泥古不化、以西代中，坚持写生、大胆创新。他们所取得的成就，代表了二十世纪中国画的最高水平，树起了时代的丰碑。（周积寅）

【画】 ①《左传·襄四年》：“芒芒禹迹，画为九州。”画，划分的意思。②唐代张彦远《书法要录·王右军题卫夫人笔阵图后》卷一：“每作一横画，如列阵之排云。”书法横笔称“画”。又唐代韩愈《昌黎集·石鼓歌》卷五：“年深岂免有缺画。”书写汉字，一笔称一画。③《汉书·霍光传》：“君未谕前画意邪?”画，即图画。④《仪礼·乡村礼》：“大夫布侯，画以虎豹。”画，指绘画作图。（王凤珠）

【图】 ①《文选·汉司马长卿（相如）〈子虚赋〉》：“众物居之，不可胜图。”图，指绘、画。②《庄子·田子方》：“宋元君将画图，众史皆至，受揖而立。”图，指所绘的画。（王凤珠）

【图形】 《宋书·礼志》卷四：“自汉兴以来，小善小德，而图形立庙者多矣。”图形：画像。（王凤珠）

【图画】 ①《汉书·苏建传附苏武》：“上思股肱之美，乃图画其人于麒麟阁。”图画，指绘画。北宋郭若虚著有《图画见闻志》。②东汉王充《论衡·别通》：“人好观图画者，图上所画，古之列人也。”图画：谓所绘之画。（周积寅）

【图象】 《三国志·魏·臧洪传》：“故身著图象，名垂后世。”图象：画像。（王凤珠）

【缋】 ①《考工记·画缋》：“画缋之事杂五色。”缋：通绘。绘画。②《汉书·食货志下》：“乃以白鹿皮方尺，缘以缋，为皮币。”颜师古注：“缋，绣也，绘五彩而为之。”缋：指用彩色画或绣的花纹图像。（周积寅）

【绘】 亦作“缋”。①《说文·绘引虞书》：“山龙华虫作绘。”《文心雕龙·总术》：“视之则锦绘，听之则丝簧。”绘，指五彩的绣花。②《论语·八佾》：“绘事后素。”绘，指绘画。③绘：指描摹，形容。如：描绘；绘影绘声。（周积寅）

【绘事】 《论语·八佾篇第三》：“子曰：绘事后素。”何延喆《陈少梅绘事录·前言》：“绘事有两层含义：一是指绘画活动，‘事’乃指从事。《论语朱熹集注》云：‘绘事，绘画之事也。’二是指利用绘画来描述事实，即近人郑午昌所谓：‘古者，画以象物记事，施礼致用而已。’”“绘事后素”之“绘事”系指前者。（王凤珠）

【中国画三大系统】 中国画在长期的发展中形成了三大系统：即民间画系统、院体画系统、文人画系统。民间画指长期活动于民间以绘画为终身职业的艺术工人所作的绘画。历代从城市到乡村，都有很多画工及行业，并建有自己的行会组织，从事壁画、漆画、瓷画、年画、灯扇画、雕刻画、道释画、肖像画等创作。授徒多采口传手教，手头积有粉本旧稿，高明画工具有自行创稿能力。一般画工，文化水平不高，仅粗知经史和小说故事，

略通文墨。由于他们生活在民间，对当时社会有着深刻的理解和生活经验，故他们的作品在朴实无华中，洋溢着可贵的乡土气息，显示出热烈而奔放的情感。他们的作品在中国绘画史上占有绝大部分，其中不少是祖国绘画遗产的精华部分。如存世的新石器时代彩陶纹饰图像，汉代画像石，敦煌、永乐宫壁画，明清肖像画，杨柳青、桃花坞、潍坊木版年画等，堪称世界瑰宝。院体画（简称院画）的名称，有人认为始于南宋，明郁逢庆《读书画题跋》云："宋高宗南渡，萃天下精艺良工画师亦与焉。院画之名盖始此。自此厥后，凡应奉待诏所作，总目为院画。"其实院画并不始于南宋，只是发展到南宋时代，院画的风格更加定型化、程式化，而直接为明代画院所继承，因此，明代学者，往往认为院画自南宋开始。南宋赵昇《朝野类要》说："院体唐以来翰林院诸色皆有，后遂效之，即学宫样之谓也。"赵氏阐明了院体画的性质，即宫廷流行的样式（宫样）。不但唐宋以来"翰林院诸色皆有"，即先秦、两汉、魏晋南北朝至隋代，在宫廷一直存在着，只是没有专门画院机构而已。唐宋宫廷流行的样式，在五代西蜀、南唐皇家画院的设立中得到了巩固；北宋画院到徽宗时已达到高峰，南宋继续发展。数百年来它成为画坛的中心力量，一直影响着元明清三代。元代工部设梵像提举司及将作院设画局，明代宫廷画家被安置内府的各个部门文渊阁、武英殿、华盖殿、仁智殿、文华殿，清代设有画院处与如意馆（启祥宫），是可以看作是实质上的画院，画家们从事的绘画活动，与五代两宋画院无异。画院画家也是宫廷御用画家，一般称宫廷画工，汉代称"尚方画工"、"黄门画者"，清乾隆时称"画画人"。他们奉命作画，其作品可分三类：其一歌功颂德类。为迎合统治阶级需要，恪守儒家"成教化，助人伦"的绘画功利主义，以帝王、圣贤、勋臣、名将、烈女、孝子作为政治和道德的典范而成为这类创作中的主体人物。其二，描绘宫廷贵族骄奢淫逸的生活，郭若虚称之为"糜丽类"。其三，欣赏类。以山水、花鸟为主，美化宫廷文化生活，为反映统治阶级上层的美学观和艺术享受的欲望，在风格上力求富丽华贵，工整细密。作品重严谨写实精神，重形似，重法度，在主客观结合、形神兼备的前提下，强调客体之神，优秀之作列为神品。文人画，泛指中国封建社会中文人士大夫所作之绘画。文人画起源于东汉末年，一部分知识分子士大夫参与绘画工作以后，就逐渐向文学化发展，以后文人作画的不断加多，文人画的发展也不断增强。盛于唐而极于宋，历元明清而不衰。苏轼正式提出"士夫画"，董其昌称道的"文人之画"以唐王维为其创始者，并为南宗之祖。文人画主要以老庄和禅宗思想为基础，反对把绘画充作政教宣传的工具，不受世俗束缚，主张自由作画，作品重修养，重写意，重意境，一般描绘比较简括，多取材于山水、花鸟、梅兰竹菊四君子等。诗书画印四美合一，借以抒发"性灵"。讲求笔墨情趣，脱略形似，在主客体结合、形神兼备的前提下，强调主体之神，即画家个人情感之抒发，"写胸中逸气"，优秀之作称为逸品。中国画最早出现的是民间画，其后是院体画（宫廷画）、文人画。一般说来，民间画比起院体画来，缺乏严格的技巧训练，比起文人画来，缺乏文学和理论的修养。民间画，虽有其自身发展规律，但也常从院体画、文人画中汲取营养，以不断充实提高其艺术水平。民间画工中之高手，常被征入宫廷、画院，成了宫廷画工。如北宋燕文贵，南宋萧照，清代的金廷标、缪炳泰等人。唐代宫廷画工吴道子，千余年来被奉为"画圣"，民间画工尊之为"祖师"。清末，景德镇陶瓷出现的一种新的釉上彩品种浅绛彩，乃是瓷画工借鉴了元代文人画家黄公望浅绛山水画法。民间画在朴实无华中，洋溢着可贵的乡土气息，显示出热烈而奔放的情感，某些优点有时也为文人画和院体画所吸收。文人画家赵之谦、吴昌硕，就是大胆地汲取了民间画鲜明之色彩，而开辟了文人画之新天地的。历代画史、画论，多为文人士大夫学者或文人画家所撰，他们在著述中，抬高士大夫阶层的绘画（文人画），鄙视画工（民间画工和宫廷画工）画，苏东坡的所谓"观士人画如阅天下马，取其意气所到，乃若画工，往往只取鞭策皮毛槽枥刍秣，无一点俊发气，看数尺许便倦"。这对其后绘画品评影响很大，无疑是一种偏见。虽然他们表现为美学观上的对立，但他们之间的相互影响也是很明显的。李思训的画风直接影响王维、董源；李成法为郭熙所宗；郭熙和王诜之间也相互吸收。清代宫廷画家，在山水画方面继承的是黄公望、董其昌、"四王"一路；花鸟画方面，宫廷画家蒋廷锡父子和邹一桂等，皆仿恽南田画法。而恽南田的没骨法则又是从北宋画院徐崇嗣及明代画院孙隆（龙）没骨法变化而来。郑板桥不画柔

曲圆润、玲珑剔透的太湖石，而画雄浑朴茂、秀峭崚嶒之黄石，强调轮廓之圭角，用浙派斧劈皴，完全是借以抒发胸次之需要。（周积寅）

【中国画之分科】 中国画产生的初期是不分科的，从历代绘画史论著述看，它是随着绘画发展所表现题材的不断丰富，于是绘画之分科随之产生。东晋顾恺之《论画》云："凡画，人最难，次山水，次狗马，台榭一定器耳，不待迁想妙得也。"从顾氏论画之难易，可以看出他已将当时绘画中人物、山水、狗马、台榭并列为四科，这可以看作是中国画分科的开始。唐张彦远《历代名画记・叙画之兴废》卷一，将绘画分为六科："谓或人物、或屋宇、或山水、或鞍马、或鬼神、或花鸟，各有所长。"北宋《宣和画谱・叙目》分为十门（科）：道释门、人物门、宫室门、番族门、龙鱼门、山水门、畜兽门、花鸟门、墨竹门、蔬果门，并将每门之内容加以概括的叙述，说明它的价值，及前后次序的原因。南宋邓椿《画继》卷六、七将中国画分为八类（科），即：仙佛鬼神、人物传写、山水林石、花竹翎毛、畜兽虫鱼、屋木舟车、蔬果药草、小景杂画。元汤垕《画鉴》说："世俗之画家十三科，山水打头，界画打底。"并未说出具体的哪十三科。明陶宗仪《辍耕录》记载"画家十三科"是：佛菩萨相、玉帝君王道相、金刚鬼神罗汉圣僧、风云龙虎、宿世人物、全境山林、花竹翎毛、野骡走兽、人间动用、界画楼台、一切傍生、耕种机织、雕青嵌绿。所论将画科与题材混为一谈，极不准确。清初《芥子园画传》四集，依次分为山水、梅兰竹菊、花卉翎毛、人物四科。二十世纪以来，中国画史论家、画家多习惯于将中国画概括为三大科——人物画科（包括人物、道释[仙佛]、鬼神等）；山水画科（包括山水、台榭、宫室、屋木舟车、小景杂画、界画等）；花鸟画科（包括花卉、翎毛、蔬果、草虫、龙鱼、梅兰竹菊等）。古代所讲的人物、山水、花鸟三科是狭义的，是从本体意义上去认定的，属于中国画的一部分；而今天，我们所讲的人物、山水、花鸟三大科是广义的，是从超本体意义上去认定的，它们代表了中国画的全部。（周积寅）

【中国画三大科】 见"中国画之分科"条。

【画谱凡十门】 见"中国画之分科"条。

【画有十三科】 见"中国画之分科"条。

【画省】 唐代杜甫《杜工部草堂诗笺・秋兴》卷二："画省香炉违伏枕，山楼粉堞隐悲笳。"汉代尚书省中皆以胡粉涂壁，紫素界之，画古烈士像，故别称画省，也称粉署。（王凤珠）

【画诀】 见中国画论著述，有（传）唐代王维《山水诀》、北宋郭熙、郭思《林泉高致・画诀》、清代龚贤《龚安节先生画诀》、孔衍栻《石村画诀》、戴以恒《醉苏斋画诀》等。画诀，指画理、画法之秘诀。（王凤珠）

【画夹】 见北宋黄庭坚《豫章集・题郑防画夹五首》卷十二。画夹，指分页装潢的画册。今称册页。（王凤珠）

【画叉】 北宋郭若虚《图画见闻志・玉画叉》卷六："张文懿（士逊）性喜书画……每张画，必先施帘幕，画叉以白玉为止，其画可知也。"帟：小帐幕。画叉，指张挂画幅用的长柄。（王凤珠）

【画隐】 北宋黄庭坚《豫章集・詠李伯时摹韩幹三马次苏子由韵简伯时兼寄李德苏》卷二诗："李侯画隐百僚底，初不自期人误知。"画隐：谓以画自隐，不求仕进。（王凤珠）

【画中人】 南宋陆游《剑南诗稿・新晴泛舟至近存偶得双鳜而归》卷二十："青嶂会为身后冢，扁舟聊作画中人。"明代张煌言《张苍水集・和中峰韵题友人画像》："冰雪聪明林下客，烟霞色相画中人。"画中人，此指图画中的人物。（王凤珠）

【画媵】 媵：古时诸侯女出嫁，随同陪嫁之人。画媵，指画上诗文题跋作为画的陪衬。《美术丛书》收有明代李日华《画媵》二卷。（王凤珠）

【画癖】 明代刘基《诚意伯集・题宗子章效米元晖山水图》卷十三诗："昔时米南宫，父子同画癖。"清代龚贤《题周亮工集〈名人画册〉》："诗人周栎园先生有画癖。"米元晖，即南宋书画家米友仁，字元晖，米芾长子。米南宫，即北宋书画家米芾，曾官礼部员外郎，人称"米南宫"。周栎园：即周亮工，号栎园，明末清初篆刻鉴别家。画癖：指嗜画成癖。（周积寅）

【画痴】 清代沈宗骞《芥舟学画编》："作画宜病，痴则与俗相忘而不致伤雅。"盛大士《溪山卧游录》："故巅而迂且痴者，其性情于画最近。"痴：入迷。画痴：形容作画专心致志，达到如痴如醉的程度。（周积寅）

【画绝】 《晋书・顾恺之传》卷九十二："常云

‘恺之体中痴黠各半，合而论之，正得平耳。’故俗传顾恺之有三绝：才绝、画绝、痴绝。”绝：极；最；独特。画绝：指绘画技艺独特超群。 (周积寅)

【画象】 《周礼·春官·司常》：“司常掌九旗之物名，各有属，以待国事……皆画其象矣。”象，也作“像”。画象：指古代在石上刻画人物或故事，谓之画象。 (周积寅)

【画瓦】 北齐颜之推《颜氏家训·风操》：“偏旁之书，死有归杀，子孙逃窜，莫肯在家，画瓦书符，作诸厌胜……乃儒雅之罪人，弹议所当加也。”画瓦，指旧时画图像于瓦片上以镇邪。 (王凤珠)

【画屏】 南朝梁江淹《江文通集·空青赋》卷二：“亦有曲帐画屏，素女粒扇。”元代夏文彦《图绘宝鉴·吴》卷二：“曹不兴，吴兴人，以画名冠绝一时，孙权命画屏，误墨成蝇状，权疑其真，以手弹之。”画屏：指有绘画的屏风。 (周积寅)

【画障】 即画屏，南陈姚最《续画品》：“沈粲，笔迹调媚，专工绮罗，屏障所图，颇有情趣。”唐代杜甫《奉先刘少府新画山水障歌》：“元气淋漓障犹湿。”元代饶自然《绘宗十二忌》：“大障巨轴，悉当如之。”亦指入画的自然景色。王勃《郊园即事》：“断山疑画障，县溜泻鸣琴。” (任大庆)

【画肚】 唐代张怀瓘《书断》下卷：“闻虞（世南）眠布被中恒手画肚。”清代盛大士《溪山卧游录》：“若夫林峦之浓淡浅深，烟云之灭没变幻，有诗不能传而独传之于画者，且倏忽隐现，并无人先摹稿子，而惟我遇之，遂为独得之秘，岂可觌面失之乎？若一时未得纸笔，亦须以指画肚，务得其意之所在。”觌：见，相见。所谓画肚，指用手指于腹上揣摩书法、绘画。 (周积寅)

【画卵】 南朝梁宗懔《荆楚岁时记·斗鸡镂鸡子斗鸡子》：“古之豪家食称画卵，今代犹染蓝茜杂色，仍加雕镂，递相饷遗，或置盘俎。”画卵：指在鸡蛋壳上作画。 (王凤珠)

【人物画】 以人物活动为主要描写对象的中国画，可细分为人物、道释、风俗、仕女、写真等支科。依其画法样式可分为工笔人物画、写意人物画、泼墨人物画、白描人物画、吴装人物画等。人物画效果大多依赖于用笔产生的线条变化，有“十八描”之说。人物画的产生较山水画、花鸟画等为早，《孔子家语》记载在周代即有劝善诫恶的历史



战国·佚名《人物驭龙图》帛画

人物壁画。战国至秦汉，以现实生活或神话故事为题材的作品大量出现。战国楚墓出土的《人物龙凤图》与《人物驭龙图》帛画是已知最早的独幅人物画作品。魏晋时期人物画由略而精，画家在人物造型、笔墨运用等方面已相当成熟，涌现了顾恺之等第一批人物画家。唐代风格多样，著名的有善画历代帝王的阎立本、善画宫廷贵族妇女生活的张萱、周昉，善画宗教人物画的吴道子等。五代两宋是中国人物画深入发展的时期，出现了一些具有创造精神的画家，如李公麟创出“白描”的独立绘画样式，梁楷创出“减笔画”的大写意画法，但总体风格还是以工笔重彩为主。这一时期还出现了贯休、周文矩、顾闳中、王齐翰、武宗元、李唐、苏汉臣等名家。宋代关注现实社会生活的风俗画也较为流行，张择端、李嵩、王居正最有影响。元、明、清三代的人物画多继承传统技法，相对保守，成就突出者是元初的赵孟頫、明末的陈洪绶和清末的任颐。此外，明代肖像画家曾鲸大胆吸收西洋画法，开创了新貌。现代人物画家渐受西方绘画影响，看重人物的结构、比例，徐悲鸿可为代表。中国画家不仅有对人写真的技巧，更强调“目识心记”的能力。 (任大庆)

【山水画】 以山川自然景观为主要描写对象的中国画，内容包括山水、台榭、宫室、屋木舟车、小景杂画、界画等。山水画的笔墨技法丰富多变，传统的表现形式有水墨山水、青绿山水、浅绛山水、金碧山水、没骨山水等。山水画一般采用高远、深远、平远的构图方式，在景物错置上不受时间与空间的束缚。山水画在战国时就零星出现在地图和工艺美术品中。文献记载魏晋南北朝时期已有独立的山水画，但未有传世作品，依现有材料看，早期山水作为人物画衬景居多，是“人大于山、水不容泛”，尚未完全从人物画中分离。隋代展子虔《游春图》是最早的卷轴山水画，趋向写实，技法娴熟。唐代山水已有不同面貌出现，如李思训的青绿山水，张璪、王维的水墨山水，王洽的泼墨山水等。五代、北宋时山水画趋于成熟，名家辈出，如荆浩、关仝、董源、巨然、李成、范宽、郭熙、王诜、王希孟等，并出现了成熟的山水画理论。南宋山水画以李唐、刘松年、马远、夏圭为代表，“马一角、夏半边”是主要风格倾向。元代山水画家重视主观抒发，渐趋写意，尤其赵孟頫、黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇等人讲求文人逸趣，完成了山水画中诗书画的统一。明清山水画是以复古为主体面貌的。明代前期主要是以戴进、吴伟为首的浙派，中期则是以沈周、文徵明、唐寅、仇英为主的吴门四家，明末董其昌略参书法，简笔写意有新境。清代前期，王鉴、王时敏、王翚、王原祁追慕宋元画风被奉为正宗，学“四王”者众多。同时，弘仁、髡残、朱耷、原济追求自我，不落窠臼，被称为“四僧”。另外还有袁江、袁耀的重彩界画，以龚贤为首的“金陵八家”等。近现代山水画更多崇尚个性，呈多元之势，有黄宾虹的厚重积墨，有吴湖帆的装饰青绿，有刘海粟、张大千的泼墨、泼彩，也有傅抱石的散锋破墨。百家齐放，各有面貌。（任大庆）

【花鸟画】 指以花卉、竹、石、鸟、虫、鱼、兽为主要描写对象的中国画，为中国传统绘画的三大科之一。在魏晋南北朝之前，花鸟作为中国绘画艺术的表现对象，通常是以图案纹饰的方式出现在陶器、青铜器、漆器和帛画之上。魏晋南北朝时期已有一些独立的花鸟画作品，表现对象有凫雁、水鸟、鹅、蝉、雀、鹿等。真正意义上的花鸟画在唐代开始出现，并在晚唐独立成科，继而有了不同流派。一些画家在鞍马题材上取得了较高艺术成就，如韩干、曹霸、韦偃的马，韩滉、戴嵩的牛等，都促进了花鸟画艺术水准的提高。宋代主要是黄筌的富贵风格与徐熙的野逸风格，同时由于苏轼等人的倡导，文人写意花鸟画开始勃兴。元代最有代表性的题材是梅兰竹菊的君子画。明代大体沿着院画和文人画两大系统加以发展，林良、吕纪、孙隆均别具一格，文人画家中以徐渭、陈淳最为知名，史称“青藤白阳”。清代绘画是集大成的，“清六家”的恽寿平、“四僧”的八大、宫廷的蒋廷锡、邹一桂、郎世宁、清中叶的“扬州八怪”、晚清的“海上画派”、“岭南画派”，共同构筑了繁荣的花鸟画历史。近代花鸟画的成就集中在继承传统的画家身上，如齐白石、潘天寿等。花鸟画的表现形式大致分为二类：工笔花鸟与写意花鸟。早期多为工笔重彩，随着文人画的兴起而水墨写意成为主流。（任大庆）

【水墨画】 南宋范成大《石湖集·虎牙滩》卷十五诗：“倾崖溜雨色，惨淡水墨画。”水墨画，指中国画中纯用水墨而不施色彩的画。“有史以来，中国绘画就沿着两种体制齐头并进，一种是赋色的，叫做丹青；一种是墨笔的，称为‘水墨’。”水墨“不但极尽用线的变化，而且以墨代色，墨中有笔，单纯而丰富，简约而生动，像历代大量的文人山水花鸟画，都属于‘水墨’”。（薛永年《书画史论丛稿》）中国人对色彩的欣赏习惯受到先秦以来传统哲学思想的影响，认为“五色令人目盲”，“朴素而天下莫能与之争美”，喜爱“素以为绚”，把“绚烂归乎平淡”看作色彩表现的最高境界。从现存画迹看，战国《人物驭龙帛画》以线造型，辅以淡墨渲染，有笔有墨，可以算是最早的水墨画。其后勃兴于唐代，张彦远提出“运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣”，认为运用水墨的浓淡变化可以达到五色具备的丰富效果，王维也提倡“画道之中，水墨最为上”。这些在文人中产生了很大影响，以墨代色的表现形式真正开始。五代时水墨画渐趋成熟，花鸟画家黄筌“以墨染竹，独得于寂寞间”，董源、巨然淡墨轻岚写江南，得“平淡天真”。宋元时期，文人为了表达更为放逸的人生态度，从内容到形式都把水墨画推向了高峰。明清及近代以来续有发展，名家辈出。但当代对水墨画的概念逐渐泛化，只要是画在宣纸上的，无论工具材料与视觉效果如何出新，都被目之水墨画。（任大庆）

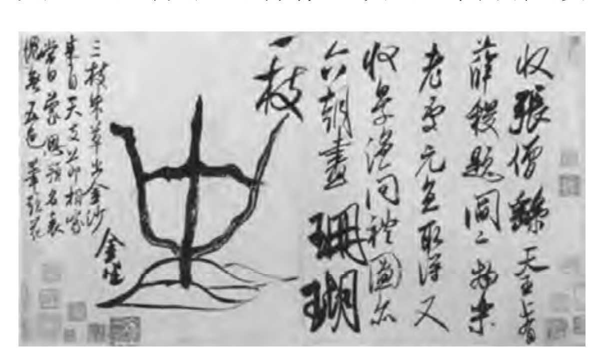


元・柯九思《清□阁墨竹图》

【没骨图】 一称“没骨画”。中国画的一种。北宋郭若虚《图画见闻志・没骨图》卷六:“李少保(端愿)有图一面,画芍药五本……其画皆无笔墨,惟用五彩布成。旁题云:‘翰林待诏黄居宷等定到上品,徐崇嗣画《没骨图》。’以其无笔墨骨气而名之,但取其浓丽生态以定品。后因出示两禁宾客,蔡君谟乃命笔题云:‘前世所画皆以笔墨为上,至崇嗣始用布彩逼真,故赵昌之辈效之也。’”北宋沈括《梦溪笔谈・书画》:“国初,江南布衣徐熙,伪蜀翰林待诏黄筌,皆以善画著名,尤长于花竹……诸黄画花,妙在赋色,用笔极新细,殆不见墨迹,但以轻色染成,谓之‘写生’。徐熙以墨笔画之,殊草草,略施丹粉而已,神气迥出,别有生动之意。筌恶其轧已,言其粗恶不入格,罢之。熙之子乃效诸黄之格更不用笔墨,直以色彩图之,谓之没骨图。”“熙之子”系“熙之孙”之误。当时的北宋画院是以黄家画法为标准的。继承家学的徐崇嗣改学黄筌而加以变化,舍去皇家“用笔极新细”的淡墨线,而纯用浓艳之色彩画成,创造了“没骨图”,比“黄家富贵”更有富贵。南宋邓椿《图绘宝鉴・徐崇嗣》卷三:“(徐)熙之孙,画花鸟,绰有祖风。又出新意,不用描写,止以丹粉点染而成,号‘没骨图’。以其无笔墨骨气而名之,始于崇嗣也。”所谓“没骨图”,即不用墨笔为骨,直接用彩色描写物象而成的图画。用这种方法描写的花卉画,成“没骨花卉”,历代以“没骨花卉”见长的画家除北宋徐崇嗣、赵昌外,尚有明代孙隆,清代唐于光、恽寿平等人。恽寿平《瓯香馆集・画跋》卷十二:“写生家以没骨花卉最胜,自僧繇创制没骨山水,灼如天际云锦,全用五彩敷染而成,一时黄筌父子为俯首。”是说“没骨花卉”是受南朝梁张僧繇没骨山水的启迪而来。唐代杨昇继承张氏画法,用青、绿、朱、赭、白粉等色,堆染出丘壑树石的没骨山水画。明代董其昌、蓝瑛,现代的刘海粟等人均仿之。

(周积寅)

【文人画】 明代董其昌《画旨》:“文人之画自王右丞始,其后董源、巨然、李成、范宽为嫡子;李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿,皆从董、巨得来;直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭,皆其正传;吾朝文、沈,则又远接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年,又是大李将军之派,非吾曹当学也。”文人之画,即文人画,亦称“士夫画”,中国绘画史



南宋・米芾《珊瑚笔架图》

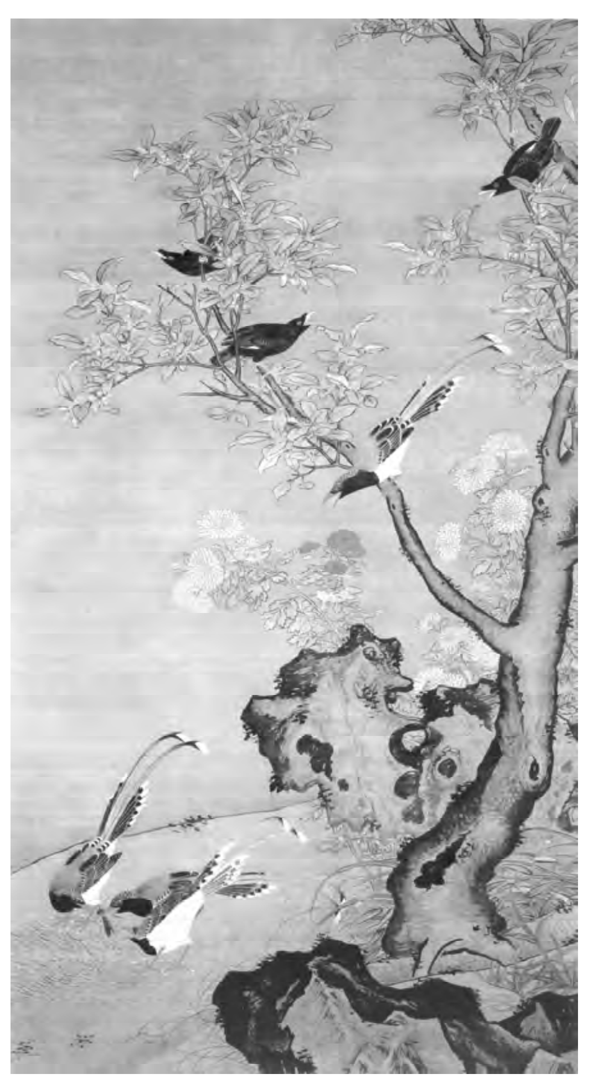
上最大的一个画派。泛指中国封建社会中文人、士大夫的绘画，以别于民间和宫廷画院的绘画。北宋苏轼提出“士夫画”，明代董其昌称道“文人之画”，以唐代王维为其创始者，并且为南宗之祖。“文人画”的作者，一般回避社会现实，多取材于山水、花鸟、竹木，以抒发“性灵”或个人牢骚，间亦寓有对民族压迫或腐朽政治的愤懑之情。他们标举“士气”、“逸品”，讲求笔墨情趣，脱略形似，强调神韵，并重视文学修养，对画中意境的表达以及水墨、写意等技法的发展，有相当影响；但其末流，往往玩弄笔墨形式，内容趋于空虚贫乏。（周积寅）

【士人画】 北宋苏轼《东坡题跋·又跋汉杰画山》：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛，槽枥刍秣，无一点俊发，看数尺许便倦。”士人画，即“士夫画”或“士大夫画”，也即通常所说的“文人画”。苏轼认为看士人画，应该像九方皋相马一样，只着眼于马的英俊神气，而不必在意马的雌雄、皮毛的杂纯。清代方薰则不完全同意这种观点，他在《山静居画论》中曰：“以马喻，固不在鞭策皮毛也，然舍鞭策皮毛，并无马矣。所谓俊发之气，莫非鞭策、皮毛之间耳！世有伯乐而后有名马，亦岂不然耶?”

（万叶）

【士夫画】 见“士人画”条。

【院体画】 院体画，简称“院体”、“院画”，中国画体格的一种。顾名思义，是指由为宫廷服务的画院画家所创造的一种中国画风格体式。狭义的“院体画”特指宋代宫廷画院的绘画风格。如北宋徽宗时期的宫廷画院的工整精细画风，就称为“宣和体”、“院体画”。南宋李唐、刘松年、马远、夏圭等简劲雄健的山水，被称为南宋“院体”。广义地说，指宋代翰林图画院及其后宫廷画院中比较工谨细致一路的绘画，或泛指非宫廷画家而效法宋代画院风格之作。这类作品为迎合帝王和贵族的审美需要，多以花鸟、山水，宫廷生活及宗教内容为题材，作画讲究规矩法度，重视形神兼备，色彩典雅富丽，风格华丽细腻。但因时代好尚和画家擅长有异等原因，历代院体画之画风也不尽相同而各具特色。最具代表性的院体画是宋代徽宗年间的“宣和体”，这和宋徽宗本人的书画修养和亲力亲为有着极大的关系。宋徽宗本人是出色的书画家，他亲自主持画院，讲求“形似”和“法度”，


明·吕纪《桂菊山禽图》

以写实、形似为主导思想，发展精工、谨细、典雅的画风。宋时画院画家作画“必先呈稿本，然后上真”。在宣和年间，宫廷画院得到了空前的发展，画家的地位也显著提高。画院画家甚至摆脱了“工匠”的角色认定而具有某些“文人”的身份认同，北宋中后期和南宋时期的一些画院画家，优秀者可以和科举出身的士人一样出仕为官。在中国美术史上，一度对院体画的评价不高，院体画甚至一度受到了强烈抨击。这主要是源于明代董其昌的影响。在明代，董其昌提出“南北宗论”，为了支撑自己的观点，“崇南抑北”，贬抑被他归为北宗的“院体画”。董其昌作为掌握话语权的文人画领袖，其影响力异常广泛和久远。严格来讲，“院体”并不是画派的称谓，但创造“院体”风格的画家之间存在着较密切的关系，他们或是师徒相授，或是

同在画院，相互影响，其绘画风格先后衔接，有着发展和继承的关系。更主要的是在宫廷统一而严格的管理下，从题材内容、创作主旨到风格样式、审美情趣，都表现出极强的趋同性和唯一性。可以说，“院体”风格的形成条件非常类似于画派，因此，“院体”之称实含有画派之意。　　（吕少卿）

【画工画】　画工，指以绘画为终身职业的艺术工人，民间俗称“丹青师傅”。画工画一般就是指这些艺术工人的作品。其作品可分为壁画、漆画、瓷画、年画等多种艺术门类。这些画工，按社会地位可分为民间画工与宫廷画工。画工画是中国民族绘画传统的重要组成部分。传世中国古代绘画作品中，画工画占相当多数。但在封建社会中，由于社会地位低下，不具有话语权，其艺术成就在历代一直不受到重视，作为“文人画”的对立面，画工画几乎一直受到文人画“阵营”的抨击和贬抑。他们的名字与作品少有文字记载。偶见于历代记载或传说中的画工有春秋战国鲁班、西汉毛延寿、东汉卫改等，晋唐以后，相关绘画典籍很多，但有画工记载的仍然寥寥无几，有些民间画工是靠在作品当中留下题记而能名留千古，如宋代郭发（山西高平开化寺壁画画工）等、元代张遵礼（永乐宫壁画工）等、明代路洪、河忠等（酒泉文殊山石窟壁画工）等、金时的崔琼、程经（山西长子石哲金墓壁画画工）等等。从史料记载可知，宋、元以后，画工行业已经定型，有行会的组织，社会上带有美术性质的活动几无不包罗到画工手中。画工画所取题材除传统中国画的山水、花鸟、人物之外，亦多取民间流行戏曲故事、小说等。一些画工是父子相承代代相传，其师承授徒多采口传手教，有的还有口诀等。一般画工作画会按照粉本旧稿进行，少部分高手画工具有自行创稿的能力。

应当说，在画工行会传统中和画工的艺术实践中，保存着丰富的民族美术遗产。其中包括壁画、彩塑、建筑彩画、灯画等各方面的操作制度与颜料处理以及粉本使用，还有一些实践操作中的具体的技术方法；在其他一些工艺美术作坊中的画工也仍然保存着各种不同的生产上的技术秘诀。这些材料，对于我们进一步深刻地了解中国古代美术、继承和发展民族美术的宝贵遗产，有着相当的研究与借鉴价值。　　（吕少卿）

【壁画】　绘制在墙壁或石板上的图画。中国壁画起源较早，如东汉王充《论衡·订鬼》就有黄帝时“门户画神荼、郁垒与虎”的记载。历代壁画可分为殿堂、墓室、寺观、石窟壁画等，成就可观。殿堂壁画如孔子曾参观的周王室明堂壁画，东周诸侯列国效仿周王室绘制的各类壁画；墓室壁画如西汉洛阳墓壁画、卜千秋墓壁画，东汉望都墓壁画、密县墓壁画；寺观壁画如唐代佛光寺壁画、大云寺壁画，元代永乐宫壁画；石窟壁画如新疆克孜尔石窟壁画，甘肃境内的敦煌、炳灵寺、麦积山诸石窟壁画等。《中国美术辞典》云：“其（壁画）题材内容十分丰富，殿堂和墓室壁画多描绘历史人物及故事、神话传说和贵族官吏富豪的奢华生活，并有生产、战争、社会习俗等场面，间有神灵异兽、山川花木、日月星云等图像；寺观、石窟壁画以释道神仙和宗教故事为主体，穿插生产、世俗生活场面。壁画表现技法多样，白描、钩勒设色、水墨写



元《永乐宫壁画》

意、青绿重彩等靡所不备，并有堆金沥粉的特殊方法。颜料多用矿物质，色泽经久不变，产生鲜丽辉煌的艺术效果。壁画制作者多为官府画师和民间画工，除少数留存姓名外，俱已湮没无闻……民间画工在长期创作实践中，总结制作方法和经验，形成口诀和粉本，师徒代传。壁画在现代建筑设计中继续发展，并在内容和形式上，不断推陈出新。”

（谢江岚）

【画壁】 北周庾信《庾子山集·登州中新阁》卷三诗“龙来随画壁，凤起□吹箫。”唐代张说《□湖山寺》：“楚老游山寺，提携观画壁。”画壁：指在壁上作画。所绘之画，称为壁画。参见“壁画”条。

（王凤珠）

【帛画】 中国古代画种，因画在“帛”上而得名。“帛”，金文字形解释为“从白从巾，或从白从贝”，本义为丝织品或财物（曾在中国古代长期作为实物货币使用）的总称，包括锦、绣、绫、罗、绢、絁、绮、缣、紬等种类，如单根生丝织物为“缯”，双根为“缣”，更粗生丝织成的“绢”等。其质地为白色。以“帛”来通称丝织物主要在战国以前，在秦汉以后“帛”又被称为“缯”（如《说文》：帛，“缯”也）。最早明确提及丝帛用于书画的是在春秋时期，如《墨子·天志中》载有“书之竹帛，镂之金石”。“帛”用作书画必先施胶浆（否则书画时会洇），再在其上用笔墨和色彩描绘人物、走兽、飞鸟及神灵、异兽等形象。据现有考古资料，帛画约兴起于战国时期，至西汉发展到高峰。今存世帛画有：①1942 年出土于湖南长沙的《楚帛书图像》。周绘神像、植物，以墨线钩轮廓，施以青、棕、朱、白、黑等色，中书文字。内容为天象与人间灾祸的关系，四时和昼夜形成的神话等。②1949 年出土于长沙陈家大山战国楚墓的《人物龙凤》。绘一宽袖长袍侧身左向而立之妇女，双手合什，袍裙曳地。其头部上方有引颈张喙的凤鸟，作展翅腾飞状；另有一龙张举双足，躯体扭曲，呈向上升腾之状。③1973 年出土于长沙子弹库战国楚墓的《人物驭龙》。绘一男子侧身左向，执缰乘风驾龙舟，男子戴高冠，着长袍，佩长剑，意态轩昂，舟上有华盖，舟下有游鱼，舟尾立一鹤，线条飘逸，富有运动感，画中略作晕染，技法较前有所进步。④1972～1974 年出土于长沙马王堆西汉墓帛画，共五幅，最著名者为“T”形，名为“非衣”。画面分三部分：天上、人间、地下各种景象。⑤1976 年出土于山东临沂金雀山的汉墓帛画，内容与马王堆 T 形帛画类似，但较注重描绘墓主生前的生活，且部分画面富有生活情趣。上述帛画均为随葬品，内容包含古代神话等，且人物造型带有时代性质；技法方面写实和装饰兼具，或线描规整劲利，或色彩绚烂协调，显示当时较高之艺术水准，代表了中国绘画传统的开端。

（施建中）



长沙马王堆西汉墓帛画《引魂升天图》

【凹凸画】 本名“凹凸花”，古画之一种样式。其名最早见诸《建康实录》卷十七，如“寺门遍画凹凸花，代称张僧繇手迹，其花乃天竺（古印度）遗法，朱及青绿所成，远望眼晕如凹凸，就视即平，世咸异之，乃名‘凹凸寺’”。张僧繇之后又有唐初画家尉迟乙僧，其画亦加晕染，有阴影而立体感强（事见《唐朝名画录》之“尉迟乙僧”条）。至于“凹凸画”之名称，仅见《佩文斋书画谱》卷二十之“明杨慎记凹凸画”条目名，但所述事实与《建康实录》相同。可见这种艺术样式较诸彼时以线为钩勒的本土样式不同，因其强调明暗（阴阳）和色彩晕染，

而有立体感。这也是中国绘画在早期发展过程中受到外来艺术影响的一个例证。（施建中）

【连环画】 绘画的一种。指用多幅画面连续叙述一个故事或事件的发展过程。亦称“连续画”。中国古代的故事壁画（如敦煌壁画中的许多佛教故事）、故事画卷（如东晋顾恺之《女史箴图》、五代南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》、南宋李唐《晋文公复国图》、明人《胡笳十八拍图》等）及小说戏曲中的“全相”等，即具连续画的特点。但现代意义上的连环画则兴起于二十世纪初叶的上海。现代连环画在内容方面，或根据文学作品故事、或取材于现实生活而编成简明的文字脚本，再据此绘制多页生动的画幅而成。技法方面一般以线描为主，兼以不同的绘画表现手法，如水墨、水粉、水彩、木刻、素描、漫画、卡通、摄影，甚至油彩、丙烯等。但在发展初期，为降低成本，有些彩色绘本在印制时改成了黑白版，所以最为常见的、最为传统的仍是线描画。连环画发展初期因其读者主要为儿童，所以俗称“小人书”或“小书”。但现代连环画则包含多种内容和形式，是一种受众层面广泛的绘画类型。（施建中）

【道释画】 人物画的一种。其名最早见于《宣和画谱》卷一，而后历代著述均从之。是以道教、佛教（释教是佛教在中国的“别称”）为内容的绘画类型。其鼎盛期为魏晋、南北朝及唐代，其间名家辈出，所作以壁画为多。佛教画如东晋顾恺之《维摩诘像》；南朝宋陆探微《菩萨像》，梁张僧繇在上都定水寺画《二神》、《三帝释》等；隋展子虔在洛阳天女寺等画《菩萨像》，杨契丹在长安宝刹寺画《佛涅槃变》；唐代尉迟乙僧在长安慈恩寺画《千钵文殊》，吴道子在兴唐寺画《金刚变相》；五代杜敬安在成都大圣慈寺画《无量寿佛》等。道教画如唐代张素卿画《天官像》；五代丘文播画《二十四化神仙》；北宋孙知微在成都寿宁院画《惠远送陆道士图》，武宗元在洛阳三圣宫画《太乙像》；还有元代《永乐宫壁画》等。其中寺院壁画或年久失修，或禁教破坏，所存无几。石窟壁画则保存尚好，如敦煌壁画等。也有卷轴画，如传为北宋李公麟的《维摩像》、武宗元的《朝元仙仗图》，南宋梁楷的《高僧故实》，元初颜辉的《李仙像》等。道释画在其之初有宣教目的，但客观上为后世留下一种真实资料，其中如《敦煌壁画》、《永乐宫壁画》等，则更是成为考察当时绘画风格的重要参照。（施建中）



（传）北宋·李公麟《维摩像》

【仕女画】 人物画的一种。又作“士女”，其名初见于唐代朱景玄《唐朝名画录》之“周昉”、“张萱”等条目，原指以封建社会中上层士大夫和妇女生活为题材的绘画；其后元代汤垕《画鉴》等著述中作“仕女”，专指以描绘上层妇女生活为题材的人物画类型。但仕女画在发展过程中，其表现领域是不断扩展的。如几件传为顾恺之作品的宋人摹本是现存最早的卷轴仕女画，它们代表了魏晋时期的仕女画风格，描绘的女子主要是古代贤妇和神话传说中的仙女等；而唐代画家热衷表现的对象则是现实中的贵妇，通过对纳凉、理妆、簪花、游骑等女子的描写，向人们展现了当时上层妇女闲逸的生活及其复杂的内心世界；五代、宋、元时期，世俗、平民女子题材开始出现于画家笔下；明、清时期，戏剧小说、传奇故事中的各色女子则成为画家们最乐于创作的仕女形象，仕女画的表现范围已从最初的贤妇、贵妇、仙女等扩展到了各个阶

层、各种身份、各样处境的女子。仕女画在历代名作众多，如唐代周昉《挥扇仕女图》卷，张萱《虢国夫人游春图》卷，五代周文矩的《重屏会棋图》卷，北宋王居正的《纺车图》卷，明代仇英的《列女图》卷，清代费丹旭的《仕女册》等。另外如民间木板年画中的"美女画"，日本绘画中的"美人图"等，亦类近于"仕女画"。（施建中）

【肖像画】 人物画的一种。在我国有特定的称谓，如写照、传神、写真、写貌、写像、影像、追影、写生、容像、像人、祖先影像、禅宗祖师像、顶相、仪像、寿影、喜神、揭帛、代图、接白、帝王影像、圣容、衣冠像、云身、小像、行乐图、家庆图等，这都是肖像画的传统称谓。现在一般统一称之为肖像画，专指描绘人物形象之画作，隶属于人物画中的肖像画题材范畴，可分头像、半身像、全身像、群像等。中国传统之所谓肖像画，是以现实生活中或历史上客观存在的人物为描绘对象，通过"以形写神"、"迁想妙得"等创作方法，着重刻划人物本身特定的外形特征和内在神韵，获得形神兼备的效果。肖像画在中国有着悠久的历史，如马王堆西汉墓出土的帛画，绘有墓主人的肖像，形态生动，已具有明显的肖像画特征和很高的艺术水平。其后历代画家如顾恺之、阎立本、曹霸、韩幹、周昉、周文矩、顾闳中、王绎、曾鲸、崔子忠、禹之鼎、费丹旭、任颐、徐悲鸿、蒋兆和等在肖像画创作上均有突出成就。中国历代有关肖像画的理论，其中最著名的莫过于顾恺之的"传神写照，正在阿堵（眼睛）中"。此外尚有元代王绎《写像秘诀》、蒋骥《传神秘要》以及清代沈宗骞《芥舟学画编》、丁皋《写真秘诀》等相关著述。（施建中）

【写真】 ①北齐颜之推《颜氏家训》："武烈太子偏能写真，座上宾客，随宜点染，即成数人，以问童孺，皆知姓名矣。"是说，武烈太子为诸座上客画像，画得很真实，让童孺一看便知是谁。其后，"写真"便成了肖像画的代名词。因肖像画更强调表现人物的神情意志，故"写真"又称"传神"。北宋苏轼著有《传神记》，南宋陈造著有《论传神》，清代沈宗骞著有《芥舟学画编·传神》，蒋骥著有《传神秘要》，丁皋著有《写真秘诀》等。②唐代李白《求崔山人百丈崖瀑布图》："闻君写真图，岛屿备萦回。"杜甫《通泉县署壁后薛少保画鹤》："薛君十一鹤，皆写青田真。"不特肖像画称"写真"，在山水、花鸟画论中也时有出现，即要求写对象之真，关于



清·任颐《酸寒尉像》

"真"，五代梁荆浩从理论上予以界定："真者气质俱盛。""气质"，指绘画作品中所呈现出来的精神特质。（周积寅）

【传神】 南朝宋刘义庆《世说新语》卷五载东晋顾恺之画论："四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中。"南宋陈郁《藏一话腴·论写心》："写照非画科比，盖写形不难，写心惟难。"传神：谓画人物要传达出人物的神情意识。写照：写人的形象。"传神"、"写照"、"写真"、"写像"、"画像"，皆为中国古代肖像画名称。（周积寅）

【写影】 南宋陈造《江湖长翁集·论传神》："使人伟衣冠、肃瞻视、巍坐屏息，仰而视、俯而起草，毫发不差，若镜中写影，未必不木偶也。"写影

指忠实于客观对象的描绘，苏东坡曾在灯下顾自见颊影，使人就壁摹出，尤显生动，因此他在《传神记》中将顾恺之提出的“传神写照”改为“传神写影”。花鸟画中的写影最早出现在五代，后蜀李夫人就已经“临摹窗上竹影”，北宋郭熙《林泉高致·山水训》：“学画竹者，取一枝竹，因月夜照其影于素壁之上，则竹之真形出矣。”清代郑燮《郑板桥集·题画》：“凡吾画竹，无所师承，多得于纸窗粉壁日光月影中耳。”“影落碧纱窗子上，便拈毫素写将来。”花卉写影亦须传神，清代汪之元《天下有山堂画艺》：“凡画皆摹写形似，唯墨兰竹只写影。写影者，写神也。”东晋顾恺之最早在山水画中注意到“影”，《画云台山记》：“山有面，则背向有影。”宗炳《画山水序》也曾说“理入影迹”，明代唐志契《绘事微言》云：“山水画是留影，然则影可工致描画乎？” （任大庆）

【写照】 民间画像的一种。王树村《高桐轩》释云：“一种叫‘写照’，即面对真人画像，或整体或半身，随主人意。画时，画师先用小纸将头脸神貌大致草草画清，然后拿到画室再按主人所需要的尺寸，将头像传移到大幅纸上，但须与真人神貌分毫无差（故写照又叫‘传真’），而后再装填衣饰器物等。这类‘写照’一人整身全貌者居多。为一般士人兴致所至时，请工而作。” （王凤珠）

【行乐图】 民间画像之一种。王树村《高桐轩》释云：“一种叫‘行乐图’。如全家欢聚庆乐饮宴，或名士雅集吟诗赏景等，也有一人或和书僮者，一图尝画数人或十数人的身像，此类画像，同样须先将人物形貌一一画成草稿，而后再根据主人所指定添补的情节和环境，回馆传移模写，并按情增设花木园景或峰峦奇观等，以备符合‘行乐图’之原意。” （王凤珠）

【传影】 民间画像之一种。王树村《高桐轩》释云：“一种叫‘传影’，即病人临危，其子孙欲留一像以备后世祭享，急将画师请来，在旦夕刹那间将其影容画出。《帝京景物略》‘春坊’条中所记的‘三十五更，悬先亡影像，祀以狮仙斗糖、麻花馓枝’即指此。” （王凤珠）

【揭帛】 民间画像之一种。王树村《高桐轩》释云：“一种叫‘揭帛’，实与‘传影’无大差别。‘揭帛’又叫‘揭白’，画时用一长木凳或炕几之类器物，横陈于亡者身上（如系女人，则将长凳置于身右首），画师坐于凳上，然后将死者脸上所覆之白色布帛揭开，十数分钟将死者画容草草构出，然后询其子女或近人，如容颜相差无讹，画师则将此稿携回画馆，再装填身腔和袍服冠戴等细物。” （王凤珠）

【追容】 民间画像之一种。王树村《高桐轩》释云：“一种叫‘追容’，（‘追容’之技，始见于明人。葛昕《集玉山房稿·赠孔剑峰序》大意：昕不得父母像，孔以术追写如生。）即祖先早故，后人思念，乃聘画师述其父母早年音容印象，请代追写。” （王凤珠）

【衣冠像】 《中国美术大辞典》释云：“民间肖像画的一种。旧时指为死者所画的遗像，一般供子孙悬挂纪念之用。画工细察死者容貌，力求真实；并精工细描写戴礼服，以示品级身份。俗称‘买太公’或‘记眼’。” （王凤珠）

【整身】 旧时民间画工凡绘制人物全身肖像称“整身”。 （王凤珠）

【花整】 旧时民间画工绘制坐着的人物全身肖像称“花整”。 （王凤珠）

【云整】 旧时民间画工绘制伫立或行动的人物全身肖像称“云整”。 （王凤珠）

【云身】 旧时民间画工绘制人物半身肖像称“云身”。意谓下半身被云雾所掩。 （王凤珠）

【大首】 旧时民间画工绘制仅画人物头像称“大首”。 （王凤珠）

【顶相】 佛教名词术语。指禅宗的高僧肖像画。一般生者肖像画向右，死者肖像画向左。日本京都教王护国寺，藏有唐代画家李真《真言五祖像》，尊惠果、金刚智、善无畏、不空、一行为五祖，其中《不空像》保存尚好，此即早期的顶相。宋元之际画顶相之风盛行。顶相上多有题赞。 （周积寅）

【绣像】 《中国美术大辞典》释云：原指绣成的佛像或人像。明清以来，若干通俗小说前面，附有书中人物的图像，以增读者兴味，因用线条钩描，绘制精细，也称“绣像”，如《绣像三国演义》；另有画出每回故事内容的，则称“全图”，如《全图儒林外史》。绣像如全图均属插图一类。 （王凤珠）

【水陆画】 水陆即水陆道场，亦称“水陆斋”。佛教宗教活动之一。一种遍施饮食以救度水陆鬼

众苦恼的法会，为佛教规模较大的法会之一。相传梁武帝为了作普度水陆众生的大斋会，命僧宝(保)志(418～514)集录经典，编成仪文，开始在金山举行。以水陆为内容的绘画称“水陆画”。今山西省博物院收藏有明代的水陆画一百三十六轴。

（周积寅）

【界画】 元代汤垕《画鉴》：“世俗论画，必曰画有十三科，山水打头，界画打底，故人以界画为易事……梓人匠氏有不能尽其妙者。况笔墨规尺、运思于缣楮之上，求舍其法度准绳，此为至难。”界画又名界划，是指作画时用界尺引笔画线的一种方法，适合表现工整的亭台、舟车、器具等。晚明张岱《琅嬛文集·与包严介》：“小李将军，楼台殿阁，界画写摩，细入毫发。”界画亦指中国画的一个门类，明代陶宗仪《辍耕录》所载“画家十三科”中有“界画楼台”一科，是指以宫室、楼台、屋宇等建筑物为题材的绘画。南宋邓椿《画继》：“画院界作最工，专以新意相尚。”界画起源很早，东晋顾恺之就有“台榭一足器耳，难成而易好，不待迁想妙得也”之说。到了隋唐已相当成熟，明代王绂《书画传习录》：“历唐宋而创为界画”，其间有郭忠恕、王振鹏、袁江、袁耀等界画名家。界画“难成”，因为界画有一定规矩，即汤垕《画鉴》所云“法度准绳”，且丝毫不能疏忽。但画完后，由于精致细密，且建筑物本身没有思想感情因而很容易见好。汤垕认为画界画时，无论笔墨、规尺还是画家的构思与情感都必须遵循法度准绳，不同于文人画不拘法度、任意挥洒，因此“至难”。顾恺之说创作界画不需要“迁想妙得”，此言差矣。（任大庆　谢江岚）



清《芥子园画传》界画稿

【指画】 一名指头画，中国画技法之一，即不用毛笔，以手指、手掌、指甲蘸墨蘸色在纸绢上作画。最早见载于画史上的指画者在唐代，张彦远《历代名画记》说张璪“唯用秃毫，或以手摸绢素”作画。另有王洽“醺酣之后即以墨泼。或笑或吟，脚蹴手抹，或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石为云为水”的记载。方薰《山静居画论》曰：“指头作画，起于唐张璪。璪作画或用退笔，或以手摸绢素而成。毕宏问璪所受，璪曰：‘外师造化，中得心源。’宏为之惊叹阁笔。王洽以首足濡染抹蹈，后吴伟汪海云辈，淋漓恣意，皆其遗法。”清代高其佩以指画擅名于世，他不仅拓宽了题材范围，还摸索总结，把指画的表现力推向高峰，直接影响了甘怀园、赵成穆、李世倬等画家，乃至形成了一个“指头画派”。其侄孙高秉著有《指头画说》。

（任大庆）

【青绿山水画】 山水画的一种。用矿物质颜料石青、石绿作为主色的山水画，宜表现色泽艳丽的丘壑林泉之类。其法是先以墨色钩出山石、林木、泉流等轮廓，并皴染出结构层次，继以淡赭石染山石打底，复以石绿、石青颜色上重下轻逐层积染。树叶多用夹叶，填以重彩。青绿山水是早期山水画的主要面貌，在隋唐就已成熟，明代詹景凤《东图玄览》说隋代展子虔《游春图》“始开青绿山水之源”。青绿山水形式有大青绿、小青绿之分，前者多钩廓，少皴笔，敷色浓重，装饰性强，如宋代王希孟《千里江山图》卷；后者是在水墨渲染的基础上薄施青绿，较为秀润，如明代文徵明《万壑争流图》轴。（任大庆）

【浅绛山水画】 山水画的一种。绛为红色，浅绛山水即是以赭石为主色的淡彩山水画，亦称楮墨山水。方法是以水墨钩勒皴染山水，待景物皆已完备，再于石面、树干等处敷以淡赭石，有时也以墨青辅助渲染，明快淡雅，比较适合表现江南的土质山峦。此画法在五代董源时已出现，至元

代发展成熟。（任大庆）

【金碧山水画】 山水画的一种。用泥金、石青和石绿三种颜料作为主色的山水画，敷色浓重艳丽，有“金碧辉煌”的感觉。其画法与青绿山水一样，只是最后以金箔加胶水调成泥金，用以钩勒山棱、树廓、坡脚、云霞，以及楼阁建筑，装饰性更强。但明代唐志契认为金碧山水与青绿山水是一个概念，其所著《绘事微言》最后有“金碧山水”一节：“盖金碧者，石青石绿也，即青绿山水之谓也。后人不察，加以泥金谓之金笔山水，夫以金碧之名而易以金笔，可笑也。”他对山水画钩勒泥金线条的画法持否定态度，谓：“以风流潇洒之事而同于描金之匠，岂不可笑之甚哉？一幅工致山水加以泥金，则所谓气韵者能有纤毫生动否？且名山大川有此金色痕迹否？后即有一二名家为之，亦欺人而求售耳。”他认为“今人不能画楼阁中枅栱窗槅，而徒以青绿妆成，藉口‘泥金钩钿’等语，殊为谬甚”。（任大庆）

【泼墨山水画】 山水画的一种。是以泼墨泼彩为主要技法的山水画，大多具有笔墨酣畅、痛快淋漓的感觉。方法是先打好腹稿，然后将不同浓淡的水墨按构思泼洒在宣纸上，再依据其自然渗化出的形状随机钩成山形；也指用大笔饱蘸水墨，快速挥写，势如泼出的画法。泼墨山水最早见于唐代，朱景玄《唐朝名画录》：“王墨者不知何许人，亦不知其名，善泼墨画山水，时人故谓之王墨。”清代沈宗骞《芥舟学画编》解释：“泼墨者，先以土笔约定通幅之局，要使山石林木，照映联络，有一气相通之势，于交接虚实处再以淡墨落定。蘸湿墨一气写出，候干用少淡湿墨笼其浓处，如主山之顶，峰石之头，及云所掩断之处皆是也。南宗多用破墨，北宗多用泼墨，其为光彩淹润则一也。”（任大庆）



现代・刘海粟《黄山云海奇观》

【杂画】 中国画之一类。为“十三科”之外的绘画门类。其说初见《历代名画记》，如卷三有“魏帝所撰杂画图”，卷九有“董愕，字重照。开元中多在尚方，善杂画，车牛最推其妙”，“程雅善杂画”，卷十有“韩嶷工妇女、杂画，善布色”等语；其后如《益州名画录》之“高道兴”条、“常粲”条中，均可见此；及《图画见闻志》卷四单列“杂画门凡三十五人”，由此正式确立；其后南宋邓椿《画继》卷七，亦有“小景杂画”类等。泛指描绘“怪石”、“博古”、“彩蛋”、“床帷”、“花雕”或“彩灯”、“重阳糕旗”等，即既不属于人物画，也不属于花鸟画、山水画的绘画类型。（施建中）

【变相】 指用图画或雕刻表现的佛经故事。所谓变相，是变佛经文字内容为可视的艺术形象，简称为“变”。内容分为三种：①根据某部经典，将其至尊及侍从在所领区域内（净土）的种种活动，用图画表现出来，称作“经变”，如“无量寿经变”、“弥勒净土变”等；②依据释迦牟尼传记，将佛一生的故事单独或成系列地图绘出来，称作“佛传”；③依据本生（指释迦牟尼降生净饭王家为太子以前的许多世）故事的经典，绘成独幅或连环画，称作“本生”或“佛本生变相”。中国南北朝时期，佛寺中即已绘制变相图配合讲经，至唐代达于鼎盛，著名的佛寺、石窟，皆有当时高手所绘变相图，并且场面宏大，制作精美。（王凤珠）

【墨妙】 唐代岑参《刘相公中书江山画帐》诗：“相府征墨妙，挥毫天地穷。”此指精妙的图画。（周积寅）

【折枝】 花卉画的一种。画花卉不写全株，只选择其中一枝或若干小枝入画，故名。中唐至晚唐之际，边鸾已开始画折枝构图。唐代韩偓《已凉》诗：“碧栏干外绣垂帘，猩雨屏风画折枝。”五代时折枝画法已较为普遍，及至宋代已成为花鸟画家最常见的构图形式。《宣和画谱》评边鸾“作折枝花，亦曲尽其妙”，赵昌“作折枝极有生意”，滕昌祐“为折枝花果，谓之丹青”。宋御府收藏的名迹中，有边鸾、李公麟、黄筌、徐熙等折枝画六十三幅。折枝法是与画家的欣赏习惯相一致的，李方膺《梅花》：“写梅未必合时宜，莫怪花前落墨迟。



南宋·马远《倚云仙杏图》

触目横斜千万朵，赏心只有两三枝。” （任大庆）

【捉勒】 中国花鸟画表现形式之一，以猛禽猎食为题材。鹰隼猛禽入画较早，唐代张彦远《历



明·张路《苍鹰攫兔图》

代名画记》说北齐世宗第二子高孝珩“尝于厅事壁上画苍鹰，睹者疑其真，鸠雀不敢近”。又记载本朝冯昭正“尤善鹰鹘鸡雉”、姜皎“善鹰鸟”、贝俊“尤工鹰鹘”、白旻“工花鸟鹰鹘”等。五代宋初时，皇家多好饲养御鹰，捉勒题材开始大量出现。史载黄筌曾画野雉于八卦殿，有五方使呈鹰于陛殿之下，误认雉为生，掣臂者数四，时蜀主孟昶嗟异之。《宣和画谱·卷十五·花鸟叙论》评“鹰隼之击搏”等题材“展张于图绘，有以兴起人之意者，率能夺造化而移精神遐想，若登临览物之有得也”，评五代郭乾祐“画鹰隼，使人见之，则有击搏之意，然后为工，故杜子美想象其挐攫，则曰‘何当击凡鸟，毛血洒平芜’，是画之精绝能兴起人意如此，岂不较其善否哉？” （任大庆）

【铺殿花】 铺殿花是古代花鸟画表现程式之一，装饰性很强。北宋郭若虚《图画见闻志》：“江南徐熙辈，有于双缣幅素上画丛艳叠石，傍出药苗，杂以禽鸟蜂蝉之妙。乃是供李后主宫中挂设之具，谓之‘铺殿花’。次曰装堂花，意在位置端庄，骈罗整肃，多不取生意自然之态，故观者往往不甚采鉴。”清代邹一桂《小山画谱》亦云：“徐熙于双缣幅素上画丛艳叠石，傍出药苗，杂以禽鸟蜂蝶之类，位置端庄，骈罗整肃，以备宫中挂设，谓之铺殿花。次曰装堂花，又尝画折枝小幅，多瓶插对临，宽幅写大折枝桃花一枝，谓之装堂花。”《宣和画谱》载，御府收藏有徐熙《装堂折枝花图》。

（任大庆）

【装堂花】 见“铺殿花”。

【博古】 明代唐志契《绘事微言·卷一·蓄画》：“所藏必有晋唐宋元名迹，乃称博古，若徒取近代纸墨，较量真伪，必无实赏。”文人士大夫目饱前代奇迹可称为博古，明代何良俊《四友斋画论》批评张僧繇和阎立本没有分清时代与地区的差异而画错人物形象，“以此言之，画非博古之士亦不能作也”。北宋大观中，因宋徽宗好古，命王黼等编绘宣和殿所收藏古彝器，成《宣和博古图》三十卷。《四友斋画论》评曰：“宣和博古图所载钟鼎彝……极为详备，其大小尺寸、容受升合与夫花纹款识，无不毕具。三代典刑所以得传于世者，犹赖此书之存也。”“后世博古之士得见三代典刑，实阴受其惠。”此后，把描绘古器物的中国画，包括古器物图形装饰的工艺品统称“博古”，博古便成绘画门


南宋·张训礼《围炉博古图》局部

类之一，有博古画、博古屏等。清代徐沁《明画录》载陈叔谦书一联于室自况："博古图蒐周汉制，无声诗写晋唐题。" （任大庆）

【门径】 清代郑燮《贺新郎·徐青藤草书一卷》："只有文章书画笔，无古无今独逞，并无复自家门径。"比喻研究学问技艺的方法。如学有门径。 （周积寅）

【丹青】 ①丹砂和青雘，两种可制颜料的矿石。《管子·小称》："丹青在山，民知而取之。"②泛指中国画用的颜色。因为早期中国画使用的最主要颜色是红色和青色，故以丹青代表绘画所用之各种颜色，《汉书·苏武传》："竹帛所载，丹青所画。"③中国画的代称。《晋书·顾恺之传》："尤善丹青。"杜甫《丹青引赠曹将军霸》："丹青不知老将至，富贵于我如浮云。"《宣和画谱》说陆探微"丹青之妙，众所推称"。④中国画形式之一。因论者不同而其意有别，《宣和画谱》载滕昌祐"其为蝉蝶草虫，则谓之点画；为折枝花果，谓之丹青，以此自别云"。薛永年《书画史论丛稿》："用钩线，但赋以彩色，五色灿烂，很有装饰意味，《马王堆一号汉墓帛画》即属于丹青。" （任大庆）

【院体】 北宋郭若虚《图画见闻志》卷四："李吉，京师人，尝为图画院艺学。工画花竹翎毛。学黄氏为有功，后来院体未有继者。"院体：亦称院画，即院体画的简称，中国画的一种，指皇家画院或宫廷画家比较工致一路的绘画。这类作品迎合帝王宫廷需要，多以花鸟、山水、宫廷生活及宗教内容为题材，作画讲究法度，重视形神兼备，风格华丽细腻。因时代好尚和画家擅长有异，故画风不尽相同而各具特点。此院体指以黄筌为代表的院体花鸟画派。 （周积寅）

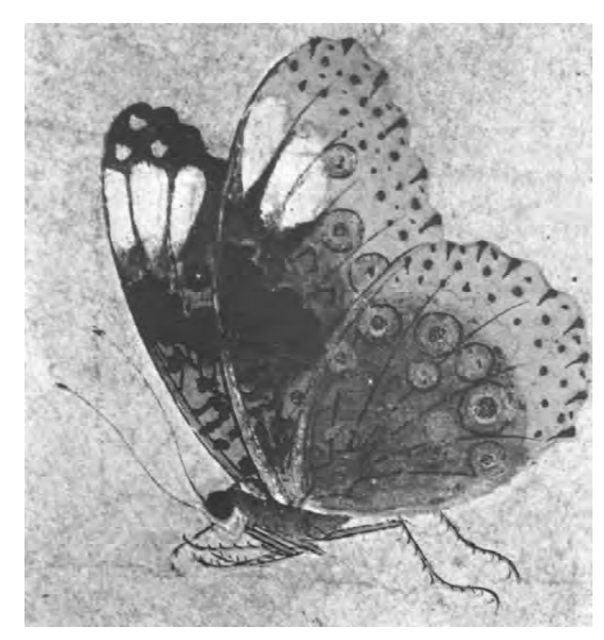
【神工】 唐代张彦远《历代名画记·论画体工用拓写》："夫阴阳陶蒸，万象错布，玄化亡言，神工独运……是故运墨而五色具，谓之得意。"形容技艺精巧，非人力所能为。 （周积寅）

【匠学】 唐代张彦远《历代名画记·论山水树石》："国初二阎，擅美匠学；杨展精意宫观。"画家用界尺画宫室楼台叫界画。界画渊源于工匠，故称匠学。二阎，指唐代阎立德、立本兄弟。杨展：指北齐杨子华、隋代展子虔。 （周积寅）

【妙士】 魏曹植《画赞序》："观画者……见高节妙士，莫不忘食。"指德才高明的人。 （周积寅）

【妙笔】 其意有二：①指绘画高手。北宋梅尧臣《观杨之美盘车图》诗："子虔与贤皆妙笔，观玩磨灭穷岁年。"②谓绝妙作品。北宋郭若虚《图画见闻志·王氏图画》："卿所进墨迹并古画，复遍看览，俱是妙笔。" （周积寅）

【写生】 ①明代唐志契《绘事微言》："昔人谓画人物是传神，画花鸟是写生，画山水是留影。"中国古代画花鸟特指写生，即写花鸟之生意、生命，所画花鸟乃长着的花与生活着的鸟（与西方画静

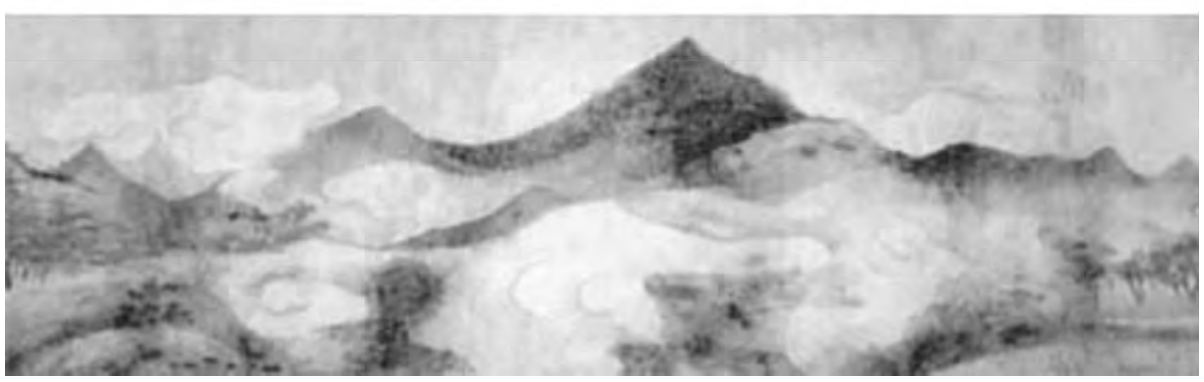

北宋·赵昌《写生蛱蝶图》局部

物不同），“写生”之概念正是从这一事实基础上产生的。②邱振亮《中国美术百科全书·写生》云：“在西方绘画传入中国后，写生的含义逐渐演变为画家观察自然、深入生活、丰富生活感受和积累创作素材的学习环节，或被视为训练造型技能，提高艺术技巧的学习过程。”在中国画论中，如“外师造化，中得心源”、“应目会心”、“应物象形”、“随类赋彩”、“以形写形、以色貌色”、“传神”、“写真”、“留影”等，按今天“写生”概念理解，都是实际意义上的“写生”，只是不用“写生”一词而已。（周积寅）

【临摹】 北宋郭若虚《图画见闻志》：“至如赵昌，亦非全无笔墨。但多用定本临摹，笔气羸懦，惟尚傅彩之功也。”羸：有余。懦：软弱。临与摹含义不同，临是将范本与画纸分开放置，对照着描绘；摹是将纸绢蒙在范本之上，完全复制。明代李日华《紫桃轩杂缀》载：“米元章谓书可临可摹，画可临不可摹，盖临得势，摹得形。”临与摹都是学习前人绘画的主要方法，论者多不强调临与摹的区别，屠隆《画笺》：“国朝戴文进临摹宋人名画，得其三昧，种种逼真。”清代沈宗骞《芥舟学画编》：“不论已经临摹之本，及石墨刻，皆可取以为楷式。”“一意临摹古人成作为要”，“学画者，必须临摹旧迹，犹学文之必揣摩传作。”唐岱《绘事发微》：“欲到妙品者，莫如多临摹古人，多读绘事之书。”董棨《养素居画学钩深》：“初学欲知笔墨须临摹古人”，“学画必从临摹入门”。临摹以形神兼备为佳，明末唐志契《绘事微言》说：“临摹最易，神气难得，师其意而不师其迹，乃真临摹也。”（任大庆）

【墨戏】 《宣和画谱》载：“（文同）善画墨竹，知名于时。凡于翰墨之间，托物寓兴，则见于水墨之戏。”墨戏性质的水墨画可以推究到唐代李灵省、王洽、张志和等人。“格外不拘常法”（朱景玄《唐朝名画录》）的泼墨形式当时仅“聊备一格”。唐代张彦远在《历代名画记》中斥之为“非画之本法”。“墨戏”真正兴起于北宋末年。黄庭坚：“东坡墨戏，水活石润，今与草书三昧所谓闭户造车出门合辙。”（《山谷题跋》卷八）南宋米友仁承父米芾法，作云山烟树，湿墨点染，破线为点，连点成片，浑融而成，自称这种不拘绳墨、脱略形迹、随兴成画的作画方法为“墨戏”。明代董其昌云“山水中当着意生云，不用描染，当以墨渍出，令如气蒸，冉冉欲堕，乃可称生动之韵”即为“墨戏”之特点。随着文人画的发展，“墨戏”逐渐成为水墨写意画的别称。墨戏是中国绘画美学体系中的重要范畴，





南宋·米友仁《潇湘奇观图》

就创作主体而言，主要是指文人画家以游戏态度，来抒写当下的审美意兴。（万叶）

【涂鸦】 清代恽寿平《南田画跋》：“一峰《富春》真迹已残，惟摹本独完……因得见周氏摹本，其笔墨真如小儿涂鸦，足发一大笑。”涂鸦：唐代卢仝《示添丁》：“忽来案上翻墨汁，涂抹诗书如老鸦。”后因以“涂鸦”比喻书画幼稚或写作能力低劣。（周积寅）

【含毫命素】 北宋郭若虚《图画见闻志·叙自古规鉴》卷一：“尝考前贤画论，首称象人，不独神气、骨法、衣纹、向背为难，盖古人必以圣贤形象，往昔事实，含毫命素，制为图画者，要在指鉴贤愚，发明治乱。”指画家进行创作。毫：笔。素：绢或纸。命：使用的意思。（周积寅）

【粉本】 元代汤垕《画鉴》：“古人画稿谓之粉本，前辈多宝畜之。盖其草草不经意处，有自然之妙。宣和绍兴所藏之粉本，多有神妙者。”粉本是指复制前人画作时所需的稿本，或是创作大幅作品前的小样。清代恽向《虚斋名画录》载唐代吴道子半日写嘉陵山水百帧，是因为“臣无粉本，并记在心”。其使用方法为：在画稿墨线上用针密刺小孔，覆在纸、绢或壁上，然后用粉袋拍打“落稿”，再依粉点作画。另有一说是在画稿反面涂以白垩、土粉之类，用簪钗按正面墨线描传于纸、绢或壁上，然后依粉痕落墨。粉本多用于寺庙壁画稿、水陆画稿、灯画稿等，后引申为对一般画稿的称谓。清代邹一桂《小山画谱·卷下》：“古人画稿，谓之粉本，……可见画求其工，未有不先定稿者也。”清代王原祁《麓台题画稿》评王蒙笔墨“从右丞《辋川》粉本得来”。然画家对粉本不可过于依赖，邹一桂《小山画谱》：“自临摹家专事粉本，而生气索然矣。”查礼《画梅题记》：“任笔行之，无不得宜，何用粉本为？”（任大庆）

【摹本】 东晋顾恺之《论画》：“可常使眼临笔，止隔纸素一重，则所摹之本远我耳。”摹本是指描摹书画作品后得到的稿本。摹的方法是用纸绢蒙在画稿上，依原稿大小位置进行复制，这是学习前人书画的一种基本手段。唐代以前摹画就很普遍，并有相关理论，顾恺之《论画》（摹拓妙法）：“凡将摹者，皆当先寻此要，而后次以即事。”“以素摹素，当正掩二素，任其自正而下镇，使莫动其正。”南齐谢赫《古画品录》提出“六法”中有“传移模



东晋·顾恺之《女史箴图》摹本局部

写”。张彦远《历代名画记·卷二·论画体工用拓写》：“好事家宜置宣纸百幅，用法蜡之，以备摹写。古时好拓画，十得七八，不失神彩笔踪，亦有御府拓本，谓之‘官拓’。”许多古代的优秀书画作品，正是因摹本得以流传至今，如东晋王羲之《兰亭序》、顾恺之《女史箴图》等。（任大庆）

【临本】 明代董其昌《画眼》在论述画家临习前人应各不相似时说：“他人为之与临本同，若之，何能传世也。”临的方法是将原作置于一旁，观其形势、仿其笔墨，对照着描绘，是学习前人书画的一种基本手段。南宋赵希鹄《洞天清禄集》云：“临者谓以原本置案上，于旁设绢素，像其笔而作之。”清代唐岱《绘事发微》：“凡临旧画，须细阅古人名迹。”临有对临与背临之分，后者要求脱离原稿，抓住神韵而不拘于细节。因此二者相较，对临比背临多一些形似，背临比对临多几分神似。

（任大庆）

【画本】 又名稿本。唐代李嗣真《续画品录》“杨契丹”条：“（郑法士）又求杨（契丹）画本，杨引郑至朝堂，指宫阙、衣冠、车马曰：‘此是吾画本

也。'于是郑深叹服。"明代沈颢《画麈·临摹》:"董源以江南真山水为稿本;黄公望隐虞山即写虞山,皴色俱肖,且日囊笔砚,遇云姿树态,临勒不舍;郭河阳至取真云惊涌作山势,尤称巧绝。应知古人稿本在大块内,吾心中,慧眼人自能觑著。"稿本:指模样的来源。作画的稿本,即画本,指作画的根据。《俞剑华美术史论集·外师造化中得心源》云:"第一等画家的稿本,都在自然界中,天地间的形形色色,森罗万象,无一而非画本;第二等以下的画家,始只知临摹古人已成的稿本,而不知向自然界实地写生,所以他们所画的终究没有写生的伟大。所以想要判断一个作家的伟大与否?你就先问他的作品,是从自然写生得来的,还是临摹的古人的?历来临摹的绘画,抄袭的文章,模仿的雕刻,都是没有伟大价值的,这是无论古今中外,都是一律的。" (周积寅)

【稿本】 见"画本"条。

【衣钵】 明代沈颢《画麈》:"若韩幹、伯驹、马远、夏圭,以至戴文进、吴小仙、张平山辈,日就狐禅,衣钵尘土。"衣钵:指僧尼使用的袈裟和食器。中国禅宗初祖至五祖师徒间传授道法,常付衣钵为凭证,称为衣钵相传。后泛指老师传给学生的学业、知识。 (周积寅)

【画品】 ①指品评画家及其作品的著述。如:南齐谢赫《画品》、南朝姚最《续画品》、唐代李嗣真《续画品录》、明代李开先《中麓画品》、清代黄钺《二十四画品》等。②指绘画作品体现出来的韵味、格调等。李肇《国史补·王摩诘辨画》:"王维画品妙绝,于山水平远尤工。"明代恽向《道生论画山水》:"予尝以画品高贵在繁简之外,世尚无有知者。"清代邹一桂《小山画谱》:"西洋人……虽工亦匠,故不入画品。"论者多以为画品与人品关系密切,元代杨维桢说:"画品之优劣,关于人品之高下。" (任大庆)

【上乘】 清代王昱《东庄论画》:"元气磅礴,超凡入化,神生画外者为上乘。"上乘:佛教名词。即"大乘",与"下乘"("小乘")相对。《宝积经》:"诸佛如来,正真正觉,所行之道,彼乘名为大乘,名为上乘。"此指绘画中高妙的境界或上品。 (周积寅)

【第二乘】 清代华翼纶《画说》:"求奇求工,皆画弊也。妙处总在无意得之,一著意象,便落第二乘矣。"二乘,指佛学中大乘和小乘。第二乘,即"小乘"、"下乘"。此指绘画中平庸的境界或下品。 (周积寅)

【画谱】 清代邵梅臣《画耕偶录》:"稀奇古怪,我法我派,一钱不值,万钱不卖。画固有法,泥法则俗。喜山水即画山水,喜花鸟即画花鸟。专则精,熟则巧。所谓石分三面,树分四枝者,姑妄听之。荆、关以前无画谱也。"画谱:指学习的范本,画法上积累的经验,创作实践中形成一定的笔墨语言程式。 (李芹)



清《芥子园画谱》

【画题】 (传)唐代王维《山水论》:"凡画山水,须按四时。或曰烟笼雾锁,或曰楚岫云归,或曰秋天晓霁,或曰古冢断碑,或曰洞庭春色,或曰路荒人迷,如此之类,谓之画题。"即为一幅绘画作品题目的名称。古人颇重画题,北宋郭熙、郭思《林泉高致》中所列画题甚多。 (荆琦)

【题跋】 指在书画作品中书写的有关记事、品评、考证等文字。书写于作品前面的文字一般称"题",后面的称"跋"。清代段玉裁《说文解字注·足部》谓:"题者,标其前,跋者,系其后也。"《芥子园画传》说:"元以前多不用款,或隐之石隙,恐书不精,有伤画局耳,至倪云林字法遒逸,或诗尾用跋,或跋后系诗,文衡山行款清整,沈石田笔法洒落,徐文长诗歌奇横,陈白阳题志精卓,每侵画位,翻多奇趣。"元代以后,画上的诗文题跋已成为增添诗情画意的一种艺术手段。 (任大庆)

【画跋】 指跋于画卷、册页等附纸上的文字,在广义上也包括款识、题诗之类。传世画跋中,著名的有宋代董棨《广川画跋》、清代恽寿平《南田画跋》、王时敏《西庐画跋》、王翚《清晖画跋》、吴历《墨井画跋》等。 (任大庆)

【画眼】 指一幅画的关键之处。对于一幅主题创作,无论尺幅如何巨大、内容如何庞杂,画面中必然出现一个点题的场景,这就是画眼。如五

代卫贤《高士图》中，左侧的梁鸿、孟光“相敬如宾、举案齐眉”就是画眼所在。北宋范宽《溪山行旅图》，画面右下角的行旅者与巍峨大山相比几不可见，但恰恰也是点题的画眼。（任大庆）

【影壁】 南宋邓椿《画继·论远》：“郭熙善影壁山水。唐代杨惠之曾塑山水壁（塑和影不一样），郭熙见之，又出新意。”根据《画继》所载可知郭熙进行影壁创作的大致方法：他叫污者用手把泥抢在壁上，或凹或凸，俱所不问。然后，把绢素张在壁上，用墨在绢素上晕（类似拓碑的做法），因墙的凹凸不平，在绢素上现出不同墨色，“成峰峦林壑”，然后再“加之楼阁、人物之属”，于是一幅山水画便宛然天成。后来仿照他的办法作影壁山水的人很多。《古代艺术三百题》中讲到杨惠之“山水塑壁”与郭熙“影壁”艺术时说，郭熙是受到杨惠之塑壁的影响才得以完成雕塑与绘画艺术的有机结合，最终创出“影壁”山水的。其后中国各地寺庙中常见的以连绵山水林木、层叠之石为背景，其间安插罗汉群像或宗教故事的众多作品，也都是受此两种艺术形式的影响并加以发展而成的。（杜环　刘亚璋）

【平画】 北宋郭若虚《图画见闻志》卷四“冯清”条：“冯清，陕郡阌乡人，善画橐驼，兼工平画。”平画：即壁画。（周积寅）

【移画】 南齐谢赫《画品》“刘绍祖”条：“善于传写，不闲其思。至于雀鼠，笔迹历落，往往出群。时人为之语，号曰‘移画’。然述而不作，非画所先。”指“传移模写”之画。（周积寅）

【刻画】 清代郑燮题李方膺《墨梅图》卷（《支那南画大成》卷三影印）：“所谓刻画者，绝不刻画，乃真刻画也。”指深刻细致地描写。（周积寅）

【象人】 ①《孟子·梁惠王上》：“仲尼曰：‘始作俑者，其无后乎！为其象人而用之也。”指古时陪葬用的木制或陶制偶人。②《汉书·礼乐志》：“常从倡三十人，常从象人四人。”指汉代宫廷中一种专职艺人。同倡优并置，在朝贺酒中演出。③南齐谢赫《画品》“袁蒨”条：“象人之妙，亚美前贤。”指绘画艺术的人物形象。“象人”在中国画论中首次出现。唐代张彦远《历代名画记》引用“象人”一词多处，唐代之后画论中罕见。（周积寅）

【工笔】 中国画传统画法之一，相对于“写意”而言。工笔画以工整、严谨、细致的笔迹描绘物象，讲究形似，一丝不苟，亦称“细笔”。工笔画通常先要画好底稿，并经过反复修改才能定稿，然后复上拷贝纸钩描，得到线描稿，再用经过胶矾加工过的绢或熟宣上覆在上面，正式用较细的毛笔钩勒墨线（白描稿），此后再以烘染、接染、提染、罩染、反衬等技法深入描绘，层层渲染，直至完成。染的色墨越淡，遍数越多，画面效果越显得匀和透。工笔画在唐代已盛行，张萱、周昉、阎立本、韩幹、戴嵩等都有工笔佳作传世，此后黄筌、顾闳中、赵佶、林椿、吕纪、仇英、沈铨、袁江、郎世宁、陈之佛等皆有所发展。清代郑绩《梦幻居画学简明》论工笔：“工笔如楷画，但求端正不难，难于笔活。故松发丝毫不紊，衣裳锦绣俨然，固为精巧，尤其笔笔有力，笔笔流行，庶脱匠派。欲脱匠派，先辨家法笔法，为下手工夫。故衣纹用笔有流云，有折钗，有旋韭，有淡描，有钉头鼠尾，各体不同，必须考究，然后胸有成法。”（任大庆）

【写意】 中国画传统画法之一，与“工笔”对称。清代方薰《山静居画论》：“世以画蔬果花草，随手点簇者，谓之写意。”张庚《国朝画征录》卷下：“写意一派，宋时已有之。”五代徐熙、南宋梁楷皆长于写意画法，但盛行是在元代以后，明代王绂《书画传习录》：“逮夫元人，专为写意，泻胸中之邱壑，泼纸上之云山，相沿至今，名手不乏。”由于文人画家的推崇，写意画经陈淳、徐渭、朱耷、李鱓、郑板桥、任伯年、吴昌硕、齐白石等人的发展，如今已是影响最大、流传最广的画法。写意画以简练、概括的笔墨描绘物象，讲究神似，取其意态，亦称“粗笔”。写意画不需要打草稿，通常直接画在生宣上，纵笔挥洒，一气呵成，较工笔画更能体现物象的神韵，也更能直接地抒发作者的感情。明代唐志契《绘事微言》卷一：“有山林逸趣者，多取写意山水，不取工致山水也。”明代徐渭题画诗“不求形似求生韵”，明代王世贞《艺苑卮言》说元代高彦敬等“直以写意取气韵”。（任大庆）

【青绿】 指中国画颜料中的石青和石绿，也指以这两种颜料为主色的着色方法。石青和石绿属于矿物质颜料，呈色稳定，所以很早就被画家注意，六朝时期的壁画与卷轴画中就广泛使用了。清代张庚《国朝画征续录》：“画，绘事也，古来无不设色，且多青绿金粉。”青绿厚重不透明，宜在墨稿完成后逐次薄施，唐岱《绘事发微》：“青绿之色本厚，若过用之，则掩墨光以损笔致。”王翚《清晖画

跋》云:“凡设青绿,体要严重,气要轻清,得力全在渲晕。”恽寿平《瓯香馆画跋》也说:“青绿重色,为秾厚易,为浅淡难,为浅澹矣,而愈见秾厚为尤难。”历代画家擅青绿者众多,张庚《浦山论画·论品格》:“古人如王右丞、大小李将军、王都尉、文湖州、赵令穰、赵承旨,俱以青绿见长。”“殊不知云林亦有设青绿者。” （任大庆）

【白描】 一名白画,中国画技法之一,是单用墨色线条钩描形象而不施彩色的画法,有时略敷淡墨作为渲染,多见于人物画和花鸟画。清代方薰《山静居画论》:“世以水墨画为白描,古谓之白画。袁蒨有白画《天女》、《东晋高僧像》,展子虔有白画《王世充像》,宗少文有白画《孔门弟子像》。”清代王概、王蓍、王臬《芥子园画传·草虫花卉谱·画花卉草虫浅说》:“画花卉之法为类有四……一则不用墨著,只以白描法。其法始于陈常,以飞白笔作花本。僧布白、赵孟坚始用双钩白描者是也。”唐代吴道子、五代周文矩、宋代李公麟、明代陈洪绶等在白描艺术上取得了极大的成就。 （任大庆）

【白画】 见“白描”。

【矾头】 山水画技法名,皴法亦有“矾头皴”一说。土质山经常年雨水冲刷后,山头或坡脚往往裸露出一些大小不等的石块,状如矾石顶部的结晶,故名矾头。元代黄公望《写山水诀》:“山上有石小块堆其上,谓之矾头。”“董源坡脚下多有碎石,乃画建康山势。”“董源小山石谓之矾头,山中有云气,此皆金陵山景。”北宋郭若虚《图画见闻志》:“画山石者,多作矾头,众为凌面,落笔便见坚重之性。”清代郑绩《梦幻居画学简明》:“矾头石多棱角,形多结方,每开一面,周围逼凸,直廓横皴。每起工字细纹,高峙倒插,如叠矾堆。用笔中锋,用墨可焦可湿。焦可加擦,湿则加染,刘松年多作此。”从传世墨迹看,巨然《秋山问道图》、倪瓒《雨后空林图》、王蒙《青卞隐居图》、沈周《庐山高图》等都有明显的矾头画法。北宋米芾《画史》谓:“巨然少年时多作矾头。”清代笪重光《画筌》讲山水皴染时说:“灰堆乃矾头之变境。”唐岱《绘事发微》:“郭河阳原用披麻,至矾头石用笔多旋转似卷云。” （任大庆）

【没骨】 一称为“没骨法”。北宋·郭若虚《图画见闻志·没骨图》卷六,沈括《梦溪笔谈·书画》,清代恽寿平《瓯香馆集·画跋》对没骨图的界定早已十分明确:“不用墨笔,直以彩色图之”,“全用五彩敷染而成。”传南朝梁张僧繇首创“没骨”法山水,称“没骨山水”,北宋徐崇嗣受其影响,以“没骨”法画花卉,称“没骨花卉”。而清代张庚《国朝画征录》却说:“没骨,徐熙法也。”王伯敏《中国绘画史》上册沿此说:“应该说,花卉的没骨法始于熙有所发展。”“徐熙重墨彩,是以落墨为格的没骨法,祖孙不同之处,只是在用墨和用色上,相同处皆没骨。”所谓骨,指墨线轮廓。徐熙“落墨为格”,墨笔画之,绝对不离开骨法用笔,即墨线轮廓的画法,因此,徐熙的画法不是“没骨”而是“有骨”。吕凤子《中国画法研究》对于“没骨”提出了异议:中国画是以骨为质的,这是中国画的基本特征,怎么能叫不用线钩的画叫“没骨”呢,中国画以点、线、面表现对象,无不通过“骨法用笔”蘸墨或色来实现的。从孙隆、恽寿平的存世作品中证实,色彩表现以点面为主,虽不用墨线钩,却常用色线钩叶之筋或花之轮廓,色线在传统人物、山水画中也用过,也是一种骨。“没骨图”可谓“没骨”中“有骨”,即使有些作品中不用色线,纯以点染完美地表现了对象,仍不失“骨法用笔”之精神。“没骨”一语已成为历史约定俗成之说,领悟即可。参见“没骨图”条。 （周积寅）

【飞白】 书法、绘画中的一种笔法。相传东汉灵帝时修饰鸿都门,工匠们用刷白粉的帚写字,蔡邕得到启发,作“飞白书”。这种用笔丝丝露白,像枯笔写成的模样,用以题署宫阙,汉魏时曾广泛使用。北宋黄伯思《东观余论》载:“取其若丝发处谓之白,其势飞举为之飞。”米芾《画史》:“江南陈常以飞白笔作树石,有清逸意。”元代赵孟頫自跋《秀石疏林图》卷:“石如飞白木如籀。”清代王概、王蓍、王臬《芥子园画传》草虫花卉谱:“其法始于陈常,以飞白笔作花本。”《芥子园画传》梅谱:“陈常变其法,以飞白写梗。” （任大庆）

【籀】 元代赵孟頫自跋《秀石疏林图》卷(北京故宫博物院藏墨迹):“石如飞白木如籀。”籀文,也叫“籀书”、“大篆”,因著录于《史籀篇》而得名,字体多重叠,春秋战国间通行于秦国,今存石鼓文即这种字体的代表。 （王凤珠）

【钩勒】 一名钩勒,中国画技法之一,指用线条钩描物象轮廓。一般用笔顺势为“钩”,逆势称“勒”,也有以单笔为“钩”,复笔为“勒”的;也有称

左为“钩”,右为“勒”的。通常在钩勒后填以彩色,作较为精细的描绘,可淡彩或重彩。钩勒在技法上与“没骨”相对,运笔疾速而有力,《黄宾虹画语录》:“钩勒用笔,要有一波三折。波是起伏的形态,折是笔的方向变化,描时可随对象的起伏而变化。王蒙善用解索皴,即以此得法。” (任大庆)

【钩斫】 一名勾斫,中国画技法之一,多用于山水。韩拙《山水纯全集》:“一钩一斫,皆有意法存焉。”在画山石时,以墨线钩画出大体轮廓为钩,而以较为粗重的皴笔表现山石纹理和凹凸称为斫。斫为砍削之意,因此斫笔首重尾轻,类似斧劈皴法,唐岱《绘事发微》:“李思训用点攒簇而成皴,下笔首重尾轻,形似丁头,为小斧斫皴也。”清代松年《颐园论画》把钩斫放在“作画十字诀”之首:“钩(直为画,曲为钩)、斫(侧笔钩画,取锋为斫)”,并认为“皴、擦、钩、斫、丝、点六字,笔之能事也,藉色墨以助其气势精神”。他自己“作画喜用退笔,取其锋芒秃破不齐整,钩斫方有破碎老辣之笔,画方免甜熟稚嫩之病”。钩斫之法多被文人画家所贬。董其昌《画眼》:“南宗则王摩诘始用渲淡,一变钩斫之法。”恽寿平《南田画跋》说唐寅“以超逸之笔作南宋人画法,李唐刻画之迹为之一变。全用渲染洗其钩斫,故焕然神明,当使南宋诸公皆拜床下”。 (任大庆)

【双钩】 中国画技法之一,多用于工笔花鸟。指用上下或左右两根线条钩描物象完整轮廓。双钩完成而不设色即是白描。清代王概、王蓍、王臬《芥子园画传·草虫花卉谱·画花卉草虫浅说》:“画花卉之法为类有四……一则不用墨著,只以白描法。其法始于陈常,以飞白笔作花本。僧布白、赵孟坚始用双钩白描者是也。”元代张逊以双钩竹妙绝当世。元代王渊亦擅水墨双钩法,王伯敏《中国绘画史》评:“他的这种表现,往往以黄家为体格,却纯以水墨来晕染。现存作品《竹石集禽图》、《桃竹春禽图》等,水墨双钩,笔力沉着,可以代表他的这种特殊风格。” (任大庆)

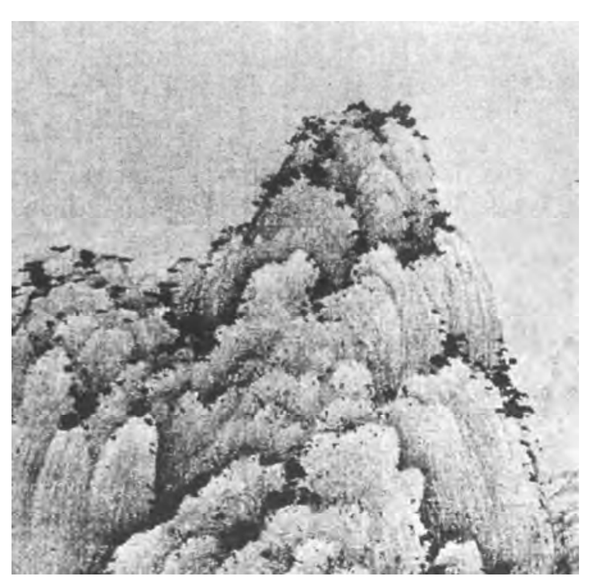


元·张逊《双钩竹及松石图》局部

【攒簇】 中国画技法之一。把无数苔点疏密随意地聚集在一起,形成草窠丛林之感。清代唐岱《绘事发微·丘壑》:“峦顶上宜攒簇窠丛。”《绘事发微·林木》:“其遥峦远岫,或桧或杉,攒簇稠密,深远不测,似有山禽野兽,迷藏穴中。”《绘事发微·村寺》:“旷野平林,烟火攒簇,樵斧耕锄,隐约在目,是隐遁所居也。”他还认为积点可成皴,“李思训用点攒簇而成皴,下笔首重尾轻,形似丁头,为小斧斫皴也。王维亦用点攒簇而成皴,下笔均直形似稻谷,为雨雪皴也,又谓之雨点皴”。 (任大庆)

【点染】 中国画技法之一。北齐颜之推《颜氏家训·杂艺》:“武烈太子偏能写真,座上宾客,随宜点染,即成数人,以问童孺,皆知姓名矣。”谓画家点笔染翰,作画。 (周积寅)

【点苔】 中国画技法之一。指在坡石或树干上点写大小不等的墨点,表现苔藓杂草以及峰峦上的远树。清代吴历《墨井画跋》:“山以树石为眉目,树石以苔藓为眉目。”唐岱《绘事发微》:“点苔之法,未易讲也。一幅山水,通体片段,皴染已完,要细玩搜求,何处墨光不显,阴凹处不深,加之以苔。有可点不可点之妙,正在意会。点之恰当,如



五代·巨然《山居图》局部

美女簪花；不当，如东施效颦。盖点苔一法，为助山之苍茫，为显墨之精彩，非无意加增也。古画有不点者，皆皴染入妙，石面棱层，无光滑之病，墨色神彩不暗，故无所事乎点苔。点苔之诀，或圆，或直，或横。圆者笔笔皆圆，直者笔笔皆直，横者笔笔皆横，不可杂乱颠倒，要一顺点之。用笔如蜻蜓点水，落纸要轻，或浓或淡，有散有聚，大小相间，于山又添一番精神也。山头石面，当点之处，微加数点，望之愈觉风致飘逸。近有率意加点，不知当与不当，使观者望之，如鼠粪堆积。大点者如瓜子铺陈几案，更有如小谷米形工致细点，如石之轮廓，或山头石面，周遭点之，笔墨之趣，尽被掩没，望之似蟆背蚁阵。皆不知点苔之法也。不知其法，妄以点苔为遮石面之丑，不知石之筋纹画就，其败笔痈肿之病已成，愈遮而丑愈出矣。学者其微参之可也。”前人对点苔多赞成，云：“山石点苔，如美女插花。女虽美，而无花衬艳，终为失色，此以点苔为必须矣。”亦有反对者云：“点苔原为盖掩皴法之漫乱，既无漫乱，又何须挖肉作疮，此以点苔为不宜矣。”郑绩《梦幻居画学简明》认为两说皆各执一偏之见：“时作笔繁墨厚，布景幽深，山石重叠，必于轮廓分间处，层层加点苔缀，庶不混乱。而山脊接连处，亦须点出气脉，一起一伏，势若游龙，虽千点万点，不嫌为多，岂可以盖掩皴法漫乱而论之哉。苔固有宜点，有不宜点者。”苔点笔法是从山石皴法生来，又从树叶中点法化出，因此“点苔之法，其意或作石上藓苔，或作坡间蔓草，或作树中薜萝，或作山顶小树。概其名曰点苔，不必泥为何物”。（任大庆）

【点簇】 又名“点厾”、“点垛”，中国画技法之一，多用于写意花卉。厾是用指头、棍棒等轻击轻点，点厾即不用钩勒，下笔成形。其法是笔锋到笔根蘸墨或颜色，且笔腹含水量较多，笔上有浓淡深浅变化，然后大笔点写，使得笔笔之中都有色墨层次变化的效果。方薰《山静居画论》：“世以画疏果花草，随手点簇者，谓之写意。”“工细点簇，画法虽殊，物理一也。”“写点簇花卉，设色难于水墨。”“虽设色点簇，以墨点心钩叶，自具妙理。”这样的写意画法多一气呵成，不须先用木炭起稿，“点簇写意，可不用朽。”方薰认为“点簇画始于唐韦偃。偃常以逸笔点簇鞍马人物、山水云烟，千变万态，或腾或倚，或翘或跂。其小者头一点，尾一抹而已”。后来用于花鸟，《山静居画论》评曰：“点簇花果，石田每用复笔，青藤一笔出之。石田多蕴蓄之致，青藤擅跌荡之趣”，并称赞恽寿平“点簇妙入精微”、石舜举画草虫“皆点簇为之，物物逼肖”。（任大庆）

【点厾】 见“点簇”条。

【渲染】 中国画技法之一。用水墨或颜色染物象，分出阴阳向背，增添质感和体积感。在山水画中，渲染是大面积地使用湿笔，是在钩勒、皴擦后的一道工序，使原先干笔皴擦的山石显得淹润深厚、水墨华滋。王翚《清晖画跋》：“渲染有阴阳之辨。”张庚《国朝画征续录》：“湿笔渲染费功。”郑绩《梦幻居画学简明》：“重色渲染，则掩其笔意。”恽寿平《南田画跋》说唐寅“全用渲染洗其钩斫，故焕然神明，当使南宋诸公皆拜床下”。在花鸟画中，渲染是紧接着钩线后的主要技法，《芥子园画传》：“菊之设色多端，赋形不一，非钩勒渲染交善，不能写肖也。”人物画中大多以笔墨钩勒为主，渲染为辅，沈宗骞《芥舟学画编》：“试观古人所作人物，但落落数笔钩勒，绝不施渲染。”“学者当先求之笔墨之道，而渲染点缀之事后焉。”（任大庆）

【渲淡】 中国画技法之一。明代董其昌《容台别集·画旨》：“南宗则王摩诘始用渲淡，一变钩斫之法。”渲淡之法用于山水画中添加层次、增强韵味。清代唐岱《绘事发微》解释说：“用墨之法，古人未尝不载，画家所谓点、染、皴、擦四则而已。此外又有渲淡、积墨之法。墨色之中分为六彩。何为六彩？黑、白、干、湿、浓、淡是也。六者缺一，山之气韵不全矣。渲淡者，山之大势皴完而墨彩不显，气韵未足，则用淡墨轻笔，重叠搜之，使笔干墨枯，仍以轻笔擦之，所谓无墨求染。”（任大庆）

【烘托】 又名烘染，中国画技法之一。以水墨或颜色加在物象外轮廓的周围，使之获得更为清晰鲜明的效果。画雪景、月色等经常使用。白描人物、花卉中，也有采用烘托法使物象更突出的。清代松年《颐园论画》：“以皴染烘托而成，所以分出阴阳，立见凹凸。”（任大庆）

【烘染】 见“烘托”条。

【笔锋】 笔锋一般是指毛笔尖的锋芒，亦有指书画中的运笔收尾。清代唐岱《绘事发微·笔法》：“锋者，笔尖之锋芒，能用笔锋，则落笔圆浑不板，否则纯用笔根，或刻或偏，专以扁笔取力，便至妄生圭角。”笪重光《画筌》：“笔有中峰侧峰之异



清·恽寿平《花卉图册》

用,更有着意无意之相成。” （任大庆）

【中锋】 一名正锋,书法、绘画中的一种笔法。锋指笔尖,中锋是指在行笔时将笔杆垂直,笔尖保持在墨线中间,这样藏锋不露的用笔挺拔流畅、浑厚有力,体现着一种绵里藏针的力量,可为骨法用笔。清代龚贤《柴丈画说·笔法》:“笔要中锋为第一,惟中锋乃可以学大家,若偏锋且不能见重于当代,况传后乎? 中锋乃藏,藏锋乃古,与书法无异。”又曰:“中锋锋乃藏,藏锋笔乃圆,笔圆气乃厚,此点叶之要诀也。”唐岱《绘事发微·笔法》:“其笔须用中锋。中锋之说,非谓把笔端正也。”钱杜《松壶画忆》:“作书贵中锋,作画亦然。云林折带皴皆中锋也。惟至明之启祯间侧锋盛行,盖易于取姿而古法全失矣。”清代郑绩《梦幻居画学简明·论笔》:“用笔以中锋沉着为贵,中锋取其圆也,沉着取其定也。定则不轻浮,圆则无圭角,所谓活泼者,乃静中发动,意到神行之谓耳,岂轻滑浮躁,笔不入纸者哉?” （任大庆）

【侧锋】 书法、绘画中的一种笔法。侧锋是指在行笔时将笔杆与纸面倾斜,笔锋在墨线的一侧,使得笔画一边光滑,一边毛涩。笔尖的一侧有切削感,而笔腹的一侧有飞白效果。在山水画中,侧锋有松灵秀逸之感,多用于山石的皴擦。在花鸟画中,侧锋多用于点叶,显得粗壮而毛齿。清代华翼纶《画说》:“北苑用笔稍纵而云林纯用侧笔,此以知作画尚偏笔也。偏非横卧、欹邪之谓,乃是著意于笔尖,用力在毫末,使笔尖利若鋩刃。竖则锋常在左边,横则锋常在上面,此之谓以笔用墨,投之无不如志,难以言语形容。若用正锋,非卧如死蚓,即秃如荒僧,且条条如描花样,有何趣味? 善悟者但观北海之字即知画矣。”戴以恒《醉苏斋画诀》:“由浓渐淡要记得,皴笔笔势须要侧。笔笔相离要用力,将笔竖直用不得。若笔竖直便无力,一条一条芽豆式。初学皴山与皴石,总用中锋最恶劣。”关于用侧锋之特点,黄宾虹认为“在于一面光,一面成锯齿形”,《黄宾虹画语录》载:“余写雁荡、武夷景色,多用此笔。” （任大庆）

【偏锋】 书法、绘画中的一种笔法,与侧锋相近。行笔时,接触纸面的笔毫的方向与笔的运行方向相垂直,笔锋在笔画的一侧,主要用于写意花鸟以及山水画中树石的皴擦。在人物画中,偏锋线条显得残破扁薄,常被视为病笔。 （任大庆）

【顺锋】 书法、绘画中的一种笔法。从行笔顺序看,笔腹在先,笔尖在后。顺锋运笔圆润流畅,钩云、画水常以顺锋拖笔运行。 （任大庆）

【逆锋】 书法、绘画中的一种笔法。从行笔顺序看,笔尖在先,笔腹在后。逆锋推进中,笔尖受阻力容易散开,常常形成飞白,产生古朴老辣的效果。逆锋写枝干、巨石有苍茫之感。 （任大庆）

【藏锋】 书法、绘画中的一种笔法。藏锋运笔方式同中锋，但起笔时笔锋痕迹被覆盖在笔画中，收笔时则“无往不复”、“无垂不缩”。清代龚贤《柴丈画说·笔法》：“中锋乃藏，藏锋乃古。”又曰：“中锋锋乃藏，藏锋笔乃圆，笔圆气乃厚。”（任大庆）

【露锋】 书法、绘画中的一种笔法。露锋运笔时须使点画的锋芒外露，显得挺拔劲健，如画兰竹叶皆用此法。出锋的方向影响画面的“势”，能加强画意的联系和呼应，显得飘逸灵动。（任大庆）

【湿笔】 一名润笔，指笔中含有较多水份。湿笔作画兴于唐代，杜甫有“元气淋漓幛犹湿”之句。符载《观张员外画松石序》评张璪作画“毫飞墨喷”，完成后“若雷雨之澄霁，见万物之情性”。北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》主张画中须有湿笔：“墨色不滋润谓之枯，枯则无生意。”南宋梁楷《破墨仙人图》和《李白行吟图》更把湿笔用得纯熟。清代张庚《国朝画征录》：“古人画山水多湿笔，故云水晕墨章，兴乎唐代，迄宋犹然。”对于湿笔，反对、赞成者皆有，秦祖永《桐阴画诀》：“作画最忌湿笔。锋芒全为墨华淹渍，便不能著力矣。去湿之法，莫如用干。”张庚评曰：“盖湿笔难工，干笔易好；湿笔易流于薄，干笔易于见厚；湿笔渲染费功，干笔点曳便捷，此所以争趋之也。由是作者观者，一于耳食，相与侈大矜张，遂盛行于时，反以湿笔为俗工而弃之，过矣。”郑绩《梦幻居画学简明》：“白苧桑翁谓作画尚湿笔，近世用渴笔，几成骷髅。似此未免偏论。盖古人云：‘笔尖寒树瘦，墨淡野云轻。’又何莫非法耶？未可执一端之论。故薄今人，何也？彼尚湿笔者，视渴笔成骷髅；其爱焦笔者，岂不议润笔为臃肿耶？”“物之甘苦各有所长，画之湿干各自为法。”现代黄宾虹认为笔应有枯有湿：“用水在墨更在笔，笔含多水称湿笔，笔含少水称渴笔。湿笔、渴笔，作画时都要用。都是在变化的。先是湿笔，用到后来成渴笔。但湿笔不可成墨猪（指笔画过肥而无力），渴笔不可成枯木。垢道人下笔‘润含春雨，干裂秋风’非一时之功。”（任大庆）

【干笔】 一名渴笔、枯笔、焦笔，指笔中含水份较少。干笔作画兴于元代，盛于明清。清代张庚《国朝画征录》：“迨元季四家，始用干笔。”张庚《图画精意识·画论》：“今之论士夫气者，惟此干笔俭墨当之。”“何谓发于笔者？干笔皴擦力透而光自浮者是也。”秦祖永说干笔“取其易于著力，可以运用从心。大痴老人松字诀，惟能用干笔”。又云：“沈（周）、唐（寅）干笔皴擦，钩勒松秀。”干笔作画不易画坏，多用于山水皴擦。松年《颐园论画》：“初学作画，不知用干笔，多贪用水，纵画工整，亦有光滑甜熟，无气无力病。”他总结作画有十字诀，其中“干笔重画为皴”，还说“老辣在于用干笔浓墨，气势充壮”。但是，全用干笔易枯易燥，有枯有湿方为至法，张庚《国朝画征录》慨叹说：“余初亦尚干笔，及知干湿互用之方，而年迈气衰，不能复力，深为怅恨。”（任大庆）

【渴笔】 一名干笔、枯笔、焦笔。清代郑绩《梦幻居画学简明》说画牛毛皴“必要渴笔淡墨”，还详细分析作披麻皴要“趁渴笔拖落阴处”，“至笔将渴，亦用渴笔接连赭色”，这样“前后渴笔，合而为一，则不渴矣”。方薰《山静居画论》讲人物“画法以渴笔皴擦鼻孔眉目”。“徐幼文竹石，渴笔为之，乃墨君之别支也。”孔衍栻《石村画诀》：“古今画家用水渲染，不易之法也，渴笔滃染，古人未辟此境。”“偶以渴笔滃染，似觉别有意趣，脱却俗态。”（任大庆）

【枯笔】 一名干笔、渴笔、焦笔，笔中含水量更少。明代董其昌《画禅室随笔》：“吴本多枯笔，别自一种米书。”清初徐沁《明画录》说蒋嵩“喜用焦墨枯笔，最入时人之眼”。张庚《国朝画征录》：“明董宗伯合倪黄两家法，则纯以枯笔干墨。”（任大庆）

【焦笔】 一名干笔、渴笔、枯笔，笔中含水量最少，呈焦枯之状。清代郑绩《梦幻居画学简明》：“其爱焦笔者，岂不议润笔为臃肿耶！”（任大庆）

【颤笔】 一名战笔，指在钩画线条时，手微颤动，用笔留而不滑，停而不滞，使墨线呈现出生涩多变的特殊效果。唐代李嗣真《后画品》：“孙尚子……善为战笔之体，甚有气力，衣服、手足、木叶、川流，莫不战动。”作为用笔技巧，颤笔在书法、人物、花鸟、山水中都有应用。《宣和画谱》说李煜“善书画，书作颤笔”，唐希雅“画竹乃如书法，有颤掣之状”，“颤掣三过处，书法存焉”。南唐周文矩画人物喜用颤笔，《宣和画谱》评周文矩“善画，行笔瘦硬战掣，有煜书法”。明代张丑《清河书画舫》评周文矩的战笔“行笔瘦硬战掣，全从后主李煜书法中得来”。李日华《紫桃轩又缀》：“吴道子以描笔画首面肘腕，而衣纹战掣奇纵。”清代方薰《山静居画论》：“卫洽之颤笔纹……用笔不过虚实转折

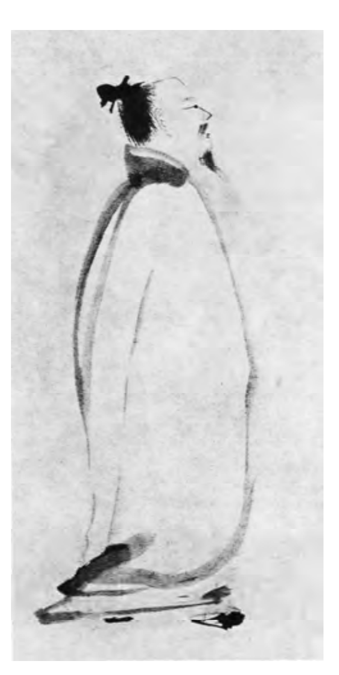
为法。”郑绩《梦幻居画学简明》讲山水鬼皮皴用笔是“皴要颤笔”，“鬼皮颤皴，意在绉涩”。在画紫薇七月花时，“颤笔点花，须会挛缩之意”。（任大庆）

【金错刀】 书法、绘画中的一种技法，源于南唐后主李煜。《宣和画谱》：“李氏能文，善书画，书作颤笔，樛曲之状，遒劲如寒松霜竹，谓之‘金错刀’。”唐希雅“初学南唐伪主李煜金错书，有一笔三过之法，虽若甚瘦，而风神有余”。周文矩亦习李煜金错刀法。（参见“颤笔”）（任大庆）

【破笔】 残破或笔锋散开的毛笔。破笔的笔毛易散且长短不齐，蘸墨入纸后多有枯湿浓淡的变化，因此破笔有“破墨”之意。清代笪重光《画筌》：“秃锋用衄，破笔用松。”郑燮《板桥题画》：“徐文长先生画雪竹，纯以瘦笔破笔燥笔断笔为之。”郑绩《梦幻居画学简明》：“人物写意，其松发破笔写起，再用水墨渲染，趁湿少加浓焦墨几笔以醒之，虽三五笔势，望之有千丝万缕之状，意乃超脱。不可逐笔逐条分丝排絮，意变为工。”他还认为破笔丝毛较为生动，“细披蓑翎，则用破笔”，“水牛用粗笔钩起，再用破笔擦毛”等。另一说是指钩勒山石时，为了打破平整的轮廓线而作的钩皴叫破笔，清代沈宗骞《芥舟学画编》：“如作窠石矾头，先将匡廓用活笔落定，谓之钩。钩取其石之大略而已，尚未有层次破碎处也。再于中间空处，或横或直或斜，以笔划开，谓之破，盖以破其囫囵也。”（任大庆）

【朽笔】 朽笔指烧成木炭的柳树枝条。这里的朽为烧枯之意，东晋慧远：“木朽则火寂而靡托。”（《全晋文》卷一百六十一）朽笔一般不长，粗细类毛笔，质地酥松，可用以在宣纸上打草稿，不伤纸，掸拂即可去除笔痕。清代方薰《山静居画论》：“今人作画，用柳木炭起稿，谓之朽笔。”沈宗骞《芥舟学画编》认为使用朽笔重要，创作数尺之幅的大画，须“远立而观之，朽定大势”，“朽笔一下，大局已定”。作界画时，“凡作屋宇器具，笔须平直，当先以朽笔用尺约定”。早期朽笔是以土制成，方薰《山静居画论》：“古有九朽一罢之法，盖用土笔为之，以白色土淘澄之，裹作笔头，用时可逐次改易，数至九而朽定，乃以淡墨就痕描出，拂去土迹，故曰一罢。”画家有以不用朽笔而为能事，清初徐沁《明画录》评休宁汪肇“尝自负作画不用朽”，《山静居画论》则评：“作画用朽，古人有用有不用。大都工致为图用之，点簇写意，可不用朽。今人每以不施朽笔为能事，亦无谓也。画之妍丑，岂在朽不朽乎！”也有曰朽墨者，清代邹一桂《小山画谱·卷下》：“定稿之法，先以朽墨布成小景，而后放之。有未妥处，即为更改。梓人画宫于堵，即此法也。”（任大庆）

【减笔】 笔简形具之用笔。南宋梁楷《李白行吟图》、《泼墨仙人图》就属于典型的减笔画。减笔画往往舍其局部细节而求其神韵，力求单纯简括，清代沈宗骞《芥舟学画编》：“能得神，则笔数愈减而神愈全。”画史记载李思训画嘉陵山水期月而成，吴道子一夕而就，同臻其妙。方薰《山静居画论》：“李、范笔墨稠密，王、米笔墨疏落，各极其趣，不以多寡论也。”郑绩《梦幻居画学简明·论意》：“马远作关圣帝像，只眉间三五笔，传其凛烈之气。”黄宾虹说：“减笔当求法密，细笔宜求气足。”齐白石题画中也有“笔情减少能得神似”之句。（任大庆）



北宋·梁楷《李白行吟图》

【活笔】 有变化、得气韵之用笔。《梦溪笔谈》：“先当求一败墙，张绢素讫，倚之败墙之上，朝夕观之。观之既久，隔素见败墙之上高平曲折，皆成山水之象。心存目想，高者为山，下者为水，坎者为谷，缺者为涧，显者为近，晦者为远，神领意造，恍然见其有人、禽、草木飞动往来之象，了然在目，则随意命笔，默以神会，自然景在天就，不类人为，是谓活笔。”（见《佩文斋书画谱》卷十五）清代布颜图《画学心法问答》：“物有死活，笔亦有死活。物有气谓之活物，无气谓之死物。笔有气谓之活笔，无气谓之死笔。”“一笔之中，初则润泽，渐次干涩，润泽者皮肉也，干涩者筋骨也。有此四者谓之有气，有气谓之活笔，笔活画成时亦成活画。”在具体描绘时，不把物象轮廓一次性钩死也称活笔，这样可改可救，一般以淡墨为主。清代沈宗骞《芥舟学画编》：“如作窠石矾头，先将匡廓用活笔落定，

谓之钩。钩取其石之大略而已，尚未有层次破碎处也。”　（任大庆）

【死笔】　过于规矩、没有变化的用笔。清代沈宗骞《芥舟学画编》：“若大幅人物，不得用尺，用尺即是死笔也。”（参见“活笔”）　（任大庆）

【五笔】　黄宾虹曾提出“五笔”之说：一曰平，二曰圆，三曰留，四曰重，五曰变。“平”是指运笔时用力均衡，笔笔送到，如锥画沙。“圆”是指行笔转折要圆而有力，不妄生圭角，如折钗股。“留”是指运笔要含蓄，不急不浮，如屋漏痕。“重”是指下笔有力度，如高山坠石，能力透纸背。“变”是指用笔有变化，能根据表现对象的不同而改变笔法，随机而化。　（任大庆）

【五笔七墨】　黄宾虹精于笔墨，晚年根据作画经验提出“五笔七墨”之说。五笔：一曰平，二曰圆，三曰留，四曰重，五曰变。七墨：浓墨法、破墨法、积墨法、淡墨法、泼墨法、焦墨法、宿墨法。　（任大庆）

【绝笔】　南齐谢赫《画品》“卫协”条：“凌跨辟雄，旷代绝笔。”“绝笔”：指好到极点的诗文书画。“绝笔”一词在中国画论中最早出现。　（王凤珠）

【润笔】　《隋书·郑译传》：“上令内史令李德林立作诏书，高颎戏谓译曰：‘笔干（乾）’。译答曰：‘出为方岳，杖策言归，不得一钱，何以润笔？上大笑’。”后以“润笔”称付给诗、文、书、画作者的报酬。清代钱泳《履园丛话·考索》：“润笔之说，昉于晋、宋，而尤盛于唐之元和、长庆间。如韩昌黎为文必索润笔，故刘禹锡《祭退之文》云：‘一字之值，辇金如山。’李邕受馈遗巨万，皇甫湜索缣九千，白乐天为元微之作墓铭，酉州以舆写、绫帛、银鞍、玉带之类，不可枚举。”清代叶廷琯《鸥陂渔话·郑板桥笔榜》卷六云：“字画索润，古人所有，板桥笔榜小卷，盖自书画润笔例也。见之友人处，其文云：‘大幅六两；中幅四两；小幅二两；条幅、对联一两；扇子斗方五钱……’”郑板桥是中国书画经济史上正式以货币形式肯定书画家劳动价值，并诉诸于文字的第一人，对其后影响很大，直至今天。所定书画报酬的标准谓之“笔榜”、“润格”、“润例”。　（周积寅）

【润格】　见“润笔”条。

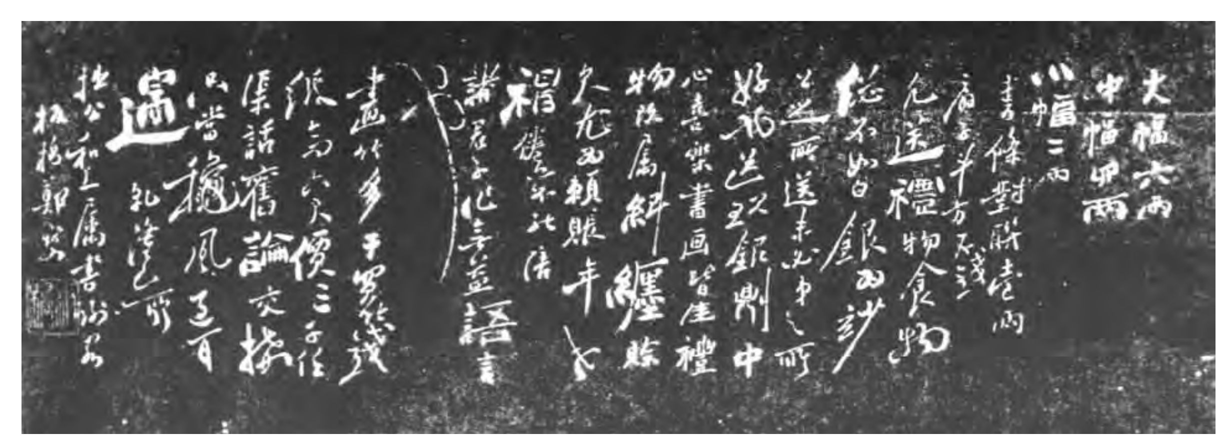
【润例】　见“润笔”条。

【笔榜】　见“润笔”条。

【锥画沙】　明代董其昌《画眼》：“画无笔迹，非谓其墨澹模糊而无分晓也。正如善书者藏锋如锥画沙，印印泥耳。书之藏锋在手执笔沈着痛快，人能知善书执笔之法，则能知名画无笔迹之说。故古人如大令，今人如米元章、赵子昂，善书必能善画，善画必能善书，其实一事耳。”锥画沙是中锋、藏锋用笔的一种比喻。　（任大庆）

【折钗股】　书法上对折钗股的理解是，在笔划转折的时候，要求笔毫平铺而笔锋圆劲，如钗股弯折仍体圆理顺。宋代姜夔《续书谱·用笔》：“用笔如折钗股……折钗股者欲其屈折圆而有力。”绘画也大多主张行笔转折处要圆而有力，不妄生圭角。对此，清代郑绩有完全相反的理解，《梦幻居画学简明》：“折钗法，如金钗折断也。用笔刚劲，力趋钩踢，一起一止，急行急收，如山石中乱柴、乱麻、荷叶诸皴，大同小异，像人身新衣胶浆，折生棱角也。”　（任大庆）

【落墨】　中国画技法之一。始于南唐徐熙。

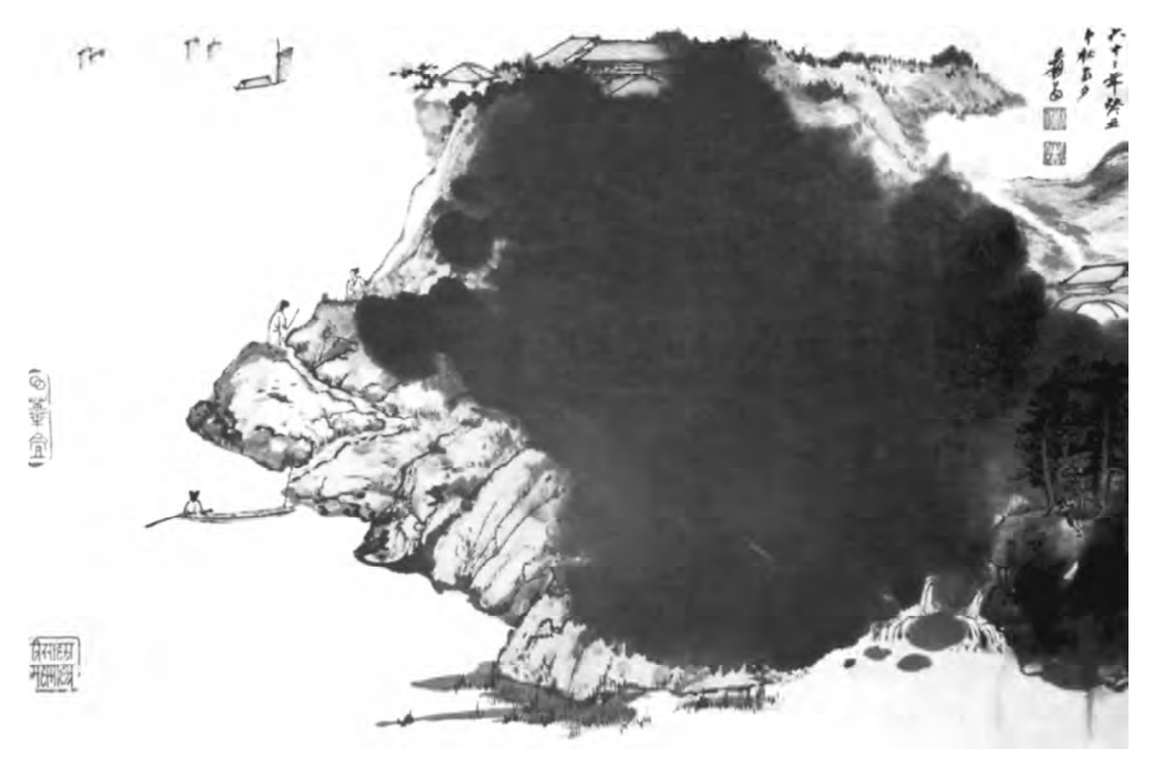


清·郑板桥润格（拓片）

指用笔时连钩带染，迅速把花卉整体描绘出来，然后再略施颜色。五代徐熙《翠微堂记》谓“落墨之际，未尝以傅色晕淡细碎为工”，徐铉亦云：“落墨为格，杂彩副之，迹与色不相映隐。”北宋沈括《梦溪笔谈》载：“徐熙以墨笔为之，殊草草，略施丹粉而已。”清代李方膺《梅花》：“写梅未必合时宜，莫怪花前落墨迟。”王概、王蓍、王臬《芥子园画传·草虫花卉谱·画花卉草虫浅说》：“画花者多以色晕而成，熙独落墨写其枝叶蕊萼，然后傅色，骨骼风神，并胜者是也。”（任大庆）

【破墨】 中国画技法之一。（传）南朝梁萧绎《山水松石格》：“或难合于破墨，体向异于丹青。”破墨是中国画用墨中最基本的技法，一般分为“浓破淡”和“淡破浓”两种。“浓破淡”是指在前一遍淡墨的基础上，乘湿以浓墨点写，使之自然渗化；“淡破浓”是指在前一遍浓墨的基础上，乘湿以清水或淡墨冲化，能产生独特的肌理变化效果。在南北朝时期的绘画作品中，目前还没有发现破墨运用的实例。唐代张彦远《历代名画记·历代能画人名》提到曾见王维“破墨山水，笔迹劲爽”，还提到张璪“画八幅山水障，在长安平原里，破墨未了”。清代沈宗骞《芥舟学画编·用墨》：“破墨者，先以淡墨钩定匡廓，匡廓既定，乃分凹凸，形体已成，渐次加浓，令墨气淹润，常若湿者。复以焦墨破其界限轮廓，或作疏苔于界处。”《芥舟学画编·作法》：“盖以淡墨润浓墨，则晦而钝，浓墨破淡墨，则鲜而灵，故必先淡而后浓者为得，此即所谓破墨法也。夫如是，自能分明而不刻露，浑融而不模糊，是谓笔熔。”《黄宾虹画语录》载：“破墨之法，淡以浓破，湿以干破”，并云明代画家“画沙、画坡，用淡墨皴之，常以浓墨画草于淡墨未干之际，此即破墨一例”。他还说：“齐白石作花卉草虫，深得破墨之法，其多以浓墨破淡墨，少见以淡墨破浓墨。”潘天寿认为用墨“在湿时重复者为破”。破墨的方法还包括“干破湿”、“湿破干”、“墨破色”、“色破墨”、“水破淡”等。在破的过程中，笔中水份的多少是影响破墨效果的关键，合理控制才能使画面呈现水、墨、色相互交融的丰富层次。黄宾虹云：“破墨之效果，如见雨露滋润，永远不干却于纸上者。能如此，则所画物象分外鲜明，气韵亦随之而生。”（任大庆）

【泼墨】 中国画技法之一。唐代朱景玄《唐朝名画录》：“王墨者不知何许人，亦不知其名，善泼墨画山水，时人故谓之王墨。”北宋韩拙《山水纯全集·论观画识别》载“王洽之画，先泼墨缣素，取高下自然之势而为之”。清代沈宗骞《芥舟学画编·用墨》：“唐王洽始有泼墨法，其迹不可得见。”泼



现代·张大千《江山觅句图》

墨是一种写意性很强的中国画技法，方法是将不同浓淡的水墨泼洒在宣纸上，再依据其自然渗化出的形状随机钩写成画。也指用大笔饱蘸水墨，快速挥写，势如泼出的画法。史载王洽“醺酣之后即以墨泼。或笑或吟，脚蹴手抹，或挥或扫，或淡或浓，随其形状，为山为石为云为水”。唐代张彦远认为，泼不能过甚，有“吹云泼墨”之说。明代李日华《竹□画媵》：“泼墨者，用墨微妙不见笔迹，如泼出耳。使渴者为之，则涂鬼矣，恨不起王洽而问之。”清代沈宗骞《芥舟学画编·用墨》：“泼墨者，先以土笔约定通幅之局，要使山石林木，照映联络，有一气相通之势，于交接虚实处再以淡墨落定。蘸湿墨一气写出，候干用少淡湿墨笼其浓处，如主山之顶，峰石之头，及云所掩断之处皆是也。南宗多用破墨，北宗多用泼墨，其为光彩淹润则一也。”黄宾虹认为泼墨得自然浑成的气势，富于强烈的表现色彩，“先以墨泼幛上，因其形似，或为山石，或为林泉，自然天成”。潘天寿《听天阁画谈随笔》：“泼墨法以较多量不匀之墨水，随笔挥泼于画纸之上而成者，与积累固不相同，与破墨亦全异样，然泼之过甚，是泼也，而非画也。”虽然泼墨的记载最早出现在唐代，但当时仅作为一种奇人异事，还未成为普遍认可的绘画技法形式。唐代张彦远《历代名画记·论画体工用拓写》评论吹粉为云的技巧“如山水家有泼墨，亦不为之画，不堪仿效”。（任大庆）

【泼彩】 中国画技法之一，以色彩为主的纵笔豪放的写意画法。《海粟画语》：“我写黄山，钩勒、积墨，积之不足再泼墨，泼墨不足尽意，才产生泼彩。”泼彩方法同于泼墨，清代沈宗骞《芥舟学画编·卷二·山水·设色琐论》：“墨曰泼墨，山色曰泼翠，草色曰泼绿。泼之为用，最足发画中气韵。令以一树一石，作人物小景，甚觉平平。能以一二处泼色，酌而用之，便顿有气象。赵承旨鹊华秋色真迹，正泼色法也。”这种技法，在明末清初蓝瑛《澄观图》册之三《青绿山水》中之白云画法已使用之，但明清以来均未见一幅全以泼色法画成的泼彩画，直至近代张大千与刘海粟才通过大量实践将泼彩法加以发展。泼彩法因人而异，周积寅分析：“大千的泼墨、泼彩山水、花卉，色彩以石青、石绿为主，多泼在熟纸或绢上的。多数作品往往先泼墨，在墨色将干未干时予以泼彩，一气呵成。由于熟纸、绢的性能，吸水性不强，在水干后形成边沿水迹斑斓的特殊韵致，有点像水彩画的效果。海粟的泼墨、泼彩山水、花卉，色彩除以石青、石绿为主外，根据不同的画面需要，有时泼以朱砂、石黄、白粉，甚至连水粉画、丙烯颜料也用上。是泼在生宣上的，这和泼在熟纸、绢上的效果是不同的。他的泼彩，往往待泼墨画完成以后，再将画面打湿，然后泼彩，一般要泼五六次之多，形成五彩缤纷的画面。水墨和重彩的结合，使水、墨、色在生宣上浑化，产生了一种特殊的韵味，有点像油画的效果。”（《关于刘海粟研究中的两个问题》）（任大庆）

【积墨】 中国画技法之一。多用于山水，是一种由淡到浓，层层叠积加墨的技法。其特点在于淡而不薄、厚而不死，浑融而多变，厚重而见层次。两宋以前，中国画都是在不吸水的纸绢上挥运的，积墨法也尚未从理论上探讨。“到了元代，许多画家开始用生纸作画，适应新的材料，也为了表达北宋人更含蓄放逸的情味，元代文人画家每用干笔渴墨，从而发展了在生纸上的积墨法。元季四家中，除吴镇外，其余三家多擅积墨。积墨法在此时被正式提出来了。”（薛永年《书画史论丛稿》）黄公望《写山水诀》：“作画用墨最难，但先用淡墨，积至可观处，然后用焦墨、浓墨，分出畦径远近。故在生纸上有许多滋润处，李成惜墨如金是也。”清代唐岱《绘事发微》：“积墨者，以墨水或浓或淡，层层染之，要知染中带擦。”明代唐志契《绘事微言》卷一：“画家要积墨水。墨水或浓或淡，或先淡后浓，或先浓后淡，有能积于绢素之上，盎然溢然，冉冉欲堕，方烟润不涩，深厚不薄，此在熟后自得之。”“凡画或绢或纸或扇，必须墨色由浅入浓，两次三番，用笔意积成树石乃佳。若以一次而完者，便枯涩浅薄。”因此，以积墨法擅长的清代画家龚贤往往积“活墨”至“七遍”，才“积枯成润”。黄宾虹认为“积墨法以米元章为最备”，“元章多钩云，至虎儿全用积墨法画云”，“作水墨画，墨不碍墨；作没骨法，色不碍色。自然色中有色、墨中有墨，此善言积墨法者也。”（任大庆）

【嫩墨】 指清淡和润较透明的墨色。清代沈宗骞《芥舟学画编·用墨》：“墨色光华，其妙无极，不善用者纵极佳制顶烟，但觉薰煤满纸而已，岂复是画哉？因分号用墨之法曰嫩墨，曰老墨。”沈宗骞解释说：“嫩墨者，盖取色泽鲜嫩而使神彩焕发之喻。先以笔贮水，量墨当用多寡，蘸入笔尖，和水搅匀，拂于纸素，则墨晕和润而有光彩。如云山隐现，烟树迷离，遥岑浮黛，夜色苍凉，阴凹阳凸之

间，日光云影之际。林密则浓阴锁麓，山高则薄雾横腰，石生成蓊郁之观，泉出助溯腾之势。以及悬崖邃谷，疑鬼疑神，绝壑幽岩，如风如雨之处，胥于是乎得之。”“嫩墨墨浮于笔。嫩墨主气韵，而烟霏雾霭之际淹润可观。” （任大庆）

【老墨】 指笔力遒劲，墨痕圆绽而力透纸背的较浓墨色。清代沈宗骞《芥舟学画编·用墨》："墨色光华，其妙无极，不善用者纵极佳制顶烟，但觉薰煤满纸而已，岂复是画哉？因分号用墨之法曰嫩墨，曰老墨。”沈宗骞解释说：“老墨者，盖取气色苍茫，能状物皴皱之喻。此种墨法全藉笔力以出之，用时要飒飒有声，从腕而来，非仅指头挑弄，则力透纸背，而墨痕圆绽如临风老树，瘦骨坚凝，危石倚云，奇峰崒嵂，以及霜皮溜雨，历乱繁枝，鬼斧神工，几莫能测者，亦胥是乎得之。”“老墨笔浮于墨”，“老墨主骨韵，而枝干扶疏、山石卓荦之间亦峭拔可玩。” （任大庆）

【宿墨】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·画诀》："有时而用宿墨”，是指研好的墨放在砚台中，经过一宿或更长的时间存放后的墨。实际上这是一种发酵的墨，有墨渣沉淀，墨液已开始脱胶，失去了新鲜的光彩，在宣纸上的附着力也减弱，托裱时还容易渗化出墨圈，画家正是巧妙利用这一特性来创造独特的视觉效果。宿墨法多用于中国画山水技法。北宋郭熙、郭思《林泉高致》有“用墨七法”之说，宿墨为其一。现代黄宾虹在《画谈》中将用墨归纳为“浓、淡、破、渍、泼、焦、宿”，认为宿墨“墨中虽有渣滓之留存，视之恍如青绿设色”。“宿墨法，用笔不得拖、涂、抹，必须落上去。不善学者，枯硬污浊，形其丑恶。”他晚年善用宿墨，在浓黑处再积染，或点上极浓的宿墨，干后，此处极黑，变墨为亮，起醒目作用，称“亮墨”。潘天寿《听天阁画谈随笔》分析，因为宿墨“胶粒与墨粒的分离，墨质变粗，落纸之后，深暗无光，适于加在焦墨之上，标示最深的层次”。 （任大庆）

【焦墨】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·画诀》："有时而用焦墨”，“用浓墨、焦墨欲特然取其限界，非浓与焦则松林石角不了然”。是指研墨后经过一定时间的水分挥发后最干的墨，粘稠而浓黑，一般配合健毫干笔，钩皴梢头石角，不会大面积使用，以免造成枯干燥气，然使用得当也会有“干裂秋风，润含春雨，视若枯燥，意极华滋”之妙。薛永年《书画史论丛稿》云：“所谓焦墨，是研到最浓给人以焦枯之感的墨色。这种焦墨，颗粒极细密度极大，比之一般的浓墨更黑更重。”焦墨法多用于中国画山水技法中。 （任大庆）

【淡墨】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·画诀》："运墨有时而用淡墨”，这是指墨色中含水较多、明度较浅的墨。淡墨的使用技巧一直被历代画家推崇，郭熙说：“用淡墨六七加而成深，即墨色滋润而不枯燥”，“淡墨重叠旋旋而取之谓之干，淡以锐笔横卧惹惹而取之谓之皴”，还提到用淡浓墨作雪色时，要“以淡水而痕之，不可见笔墨迹”。元代黄公望《写山水诀》："画石之法，先从淡墨起，可改可救，渐用浓墨者为上。”明代董其昌《画禅室随笔》题沈石田临倪画：“独倪迂一种淡墨，自谓难学。盖先生老笔密思，于元镇若淡若疏者异趣耳。”清代沈宗骞《芥舟学画编·布置》："忆余始时嫌笔痕显露，任意用淡墨渲润，方自诩能得烟霭依微之致。”使用淡墨要明净无渣，淡而不浮，方有萧散秀润之感。黄宾虹认为淡墨“画无笔迹，是为墨妙”。沈宗骞《芥舟学画编·作法》说，若结构不明、用笔无法，即便“以淡墨再三渲润而取之，必至土石不分，树枝浑杂，不但形神俱失，且与作画之道千里矣”。陆俨少《学画微言》："湿笔淡墨，也不易处理，多加易脏，不见精神，要之明净无滓，一片精光，方是高手。”（任大庆）

【浓墨】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·画诀》："有时而用浓墨”，这是指墨中含水较少、研磨较久、明度较深的墨。浓墨不像淡墨可以修改叠加，下笔关乎作品成败，尤须谨慎，陆俨少《学画微言》："浓墨下去，不可更改，一有误失，全盘皆输。”清初徐沁《明画录》评黎民表“苔树间多加大绿浓墨，极有精彩”。又评魏之璜“晚用浓墨秃颖，稍乏风韵”。清代华琳《南宗抉秘》曰：“用浓墨专在一处便孤而刺目，必从左右配搭，或从上下添设，纵有孤墨，顿然改观。”“将浓墨散开，则五色斑斓，高高低低，望之自不能尽。”浓墨利于壮气，清代松年《颐园论画》："老辣在于用干笔浓墨，气势充壮，毋涉野气。”浓墨在山水中多用于近景，也有作远山的，明代唐志契《绘事微言·卷一》："古人画淡墨远山之外，复画浓墨远山。后人往往笑之，不知日影到处之山则明，不到处之山自然昏黑。于晚景落照时更易了然，若不信，请于风雪天色或晴霁薄暮时高眺，留意审察，方信古人不谬。”有不赞成浓墨者，清代唐岱《绘事发微》认为“用墨不可太浓，

浓则失其真体，掩没笔迹，而落于浊。亦不可太淡，淡则气弱而怯也。须要自淡渐浓，不为墨滞。古云：惜墨如金。是不易用浓墨也。” （任大庆）

【退墨】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·画诀》：“有时而用退墨。”是指放置很久的墨锭磨出的墨，退去了火气。潘天寿《听天阁画谈随笔》说退墨“墨锭贮放过久，胶性大减，研磨过后，颗粒虽细，亦少光泽；它比宿墨匀细，可与宿墨配合使用”。 （任大庆）

【埃墨】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·画诀》：“有时而用厨中埃墨。”郭熙还举例说：“风色用黄土或埃墨而得之，土色用淡墨、埃墨而得之。”潘天寿《听天阁画谈随笔》说埃墨“顾名思义，是指杂入烟土灰尘的脏墨，因为纯度大减，可以用来描绘风沙黄尘”。 （任大庆）

【死墨】 清代沈宗骞《芥舟学画编·用墨》：“墨著缣素，笼统一片，是为死墨。”死墨即画在宣纸上没有浓淡变化的墨色，是指笔中墨水调得太匀，落纸后又没有用浓墨或清水破开，因此显得平板呆滞，沈宗骞云“死墨无彩，活墨有光，不得不亟为辨也”。 （任大庆）

【活墨】 清代沈宗骞《芥舟学画编·用墨》：“浓淡分明，便是活墨。”活墨是在宣纸上显现出丰富层次效果的墨色，关键在于笔中蘸墨水不可太匀，笔尖、笔腹、笔根的墨色应有所差别，落纸后自然灵动，再辅以泼墨破墨，更加黑中透光，神采奕奕。 （任大庆）

【活眼】 《黄宾虹画语录》云：“作画如下棋，需善于做活眼，活眼多棋即取胜。所谓活眼，即画中之虚也。”又云：“岩岫杳冥，一炬之光，如眼有点，通体皆虚；虚中有实，可悟化境。”指大片墨色中的留白，亦指山水画的虚灵之处。有活眼，墨色就能透气，就不会成为死墨。清代笪重光《画筌》：“画之空处全局所关，即虚实相生法，人多不著眼空处，妙在通幅皆灵。” （任大庆）

【颜色】 中国画取用颜色有三种：①矿物质颜料，即以矿物质为原料经研磨、漂制等加工而成，有覆盖力，为不透明色。主要有：朱砂、朱□、银朱、赭石、石青（头青、二青、三青、四青）、石绿（头绿、二绿、三绿、四绿）、土黄、雄黄、雌黄、黄丹、石黄、铅粉、白垩、锌白等。②植物质颜料，即以植物为原料加工制成，色纯透明，吸附性能良好。主要有花青、藤黄、胭脂、茜草、墨等。③化合成颜料，属人造颜料，目前市场上出售的多为锡管装化工合成色膏。（参见清代王概等《芥子园画传·论设色各法》第一集、清代邹一桂《小山画谱·取用颜色》、清代沈宗骞《芥舟学画编·设色琐论》、清代盛大士《溪山卧游录》论设色、清代张式《画谭》论制色等。） （周积寅）

【十八描】 明代汪珂玉《珊瑚网》卷二十四：“古今描法（一十八等）：高古游丝描（十分尖笔，如曹衣纹）；琴弦描（如周举类）；铁线描（如张叔厚）；行云流水描；马蝗描（马和之、顾兴裔类，一名兰叶描）；钉头鼠尾描（武洞清）；混描（人多描）；橛头描（秃笔也，马远、夏圭）；曹衣描（魏·曹不兴）；折芦描（如梁楷，尖笔细长，长撇捺也）；橄榄描（江西颜辉也）；枣核描（尖大笔也）；柳叶描（似吴道子观音笔）；竹叶描（笔肥短撇捺）；战笔水纹描；减笔描（马远、梁楷之类）；柴笔描（粗大减笔也）；蚯蚓描。”诸种描法，因笔迹之形而得名。是归纳历代人物画家线描技法的十八种程式。 （周积寅）

【高古游丝描】 明代邹德中《绘事指蒙》：“高古游丝描，十分尖笔。”汪珂玉《珊瑚网》解曰“十分尖笔，如曹衣纹”，亦见周履靖《夷门广牍·天形道貌》，三家说法基本一致。须用长锋尖笔，力度均匀地钩写，行笔多中锋、藏锋，为圆转曲线，飘柔秀逸，类似顾恺之“春蚕吐丝”的线条。 （任大庆）



高古游丝描



琴弦描



行云流水描

【琴弦描】 明代邹德中《绘事指蒙》:“琴弦描,如周举”,汪珂玉《珊瑚网》解曰“如周举类”,亦见周履靖《夷门广牍·天形道貌》,三家说法基本一致。运笔与高古游丝描相近,但多为直线或富于张力的曲线,拨之若有音。（任大庆）

【铁线描】 明代邹德中《绘事指蒙》:“铁线描,如张叔厚”,亦见汪珂玉《珊瑚网》卷二十四、周履靖《夷门广牍·天形道貌》,三家说法基本一致。行笔须浑圆厚重,刚劲有力,如同铁丝置于画,是最常见的描法之一。（任大庆）

【行云流水描】 见明代邹德中《绘事指蒙》,亦见汪珂玉《珊瑚网》卷二十四、周履靖《夷门广牍·天形道貌》,三家说法基本一致。行笔虚起虚收,线条组合飘逸流动,状若云水。（任大庆）

【马蝗描】 明代邹德中《绘事指蒙》:“马蝗描,马和之、顾兴裔类。”汪珂玉《珊瑚网》解曰“马和之、顾兴裔类,一名兰叶描”,亦见周履靖《夷门广牍·天形道貌》,三家说法基本一致。与柳叶描近似,行笔尖入尖出,中间短促拖按,形如蚂蟥。（任大庆）



铁线描



马蝗描



钉头鼠尾描



橛头钉描

【钉头鼠尾描】 明代邹德中《绘事指蒙》:“钉头鼠尾,武洞清。”亦见汪珂玉《珊瑚网》卷二十四、周履靖《夷门广牍 · 天形道貌》,三家说法基本一致。一般以侧锋方折下笔,以中锋拖笔收尾,头重尾轻,富有变化,清代任伯年常用此法。 (任大庆)

【混描】 明代邹德中《绘事指蒙》:“混描,人多描。”亦见汪珂玉《珊瑚网》卷二十四、周履靖《夷门广牍 · 天形道貌》,三家说法基本一致。这是随心所欲的描法,允许不同笔法混用于同一画中。 (任大庆)

【橛头钉描】 明代邹德中《绘事指蒙》:“橛头钉,秃笔也,马远、夏圭。”周履靖《夷门广牍 · 天形道貌》解曰:“如马远、夏圭秃笔橛头钉描”,亦见汪珂玉《珊瑚网》,三家说法基本一致。此为写意笔法,以大笔秃锋为宜,行笔挺拔,线条粗短,劲健有力,有斧劈皴之意,有泥里拔钉之感。 (任大庆)

【曹衣描】 明代邹德中《绘事指蒙》:“曹衣描,类曹不兴。”汪珂玉《珊瑚网》卷二十四曰“吴 · 曹不兴”,周履靖《夷门广牍 · 天形道貌》曰:“即魏曹不兴



混描



曹衣描



折芦描



枣核描

也”。“曹衣描”为“曹衣出水”描法的简称。北宋郭若虚原指曹仲达画佛像衣纹下垂、繁密,贴身如出水状,后人误为曹不兴。“曹衣描”不是用笔法,而是布线法,讲求线之间的疏密关系以及排列组合变化,因此,不同描法皆可形成“曹衣描”的效果。（任大庆）

【折芦描】 明代邹德中《绘事指蒙》:“如梁楷出笔细长撇捺也”,亦见汪珂玉《珊瑚网》卷二十四、周履靖《夷门广牍·天形道貌》。行笔中、侧锋并用,转折多为直角,如同秋风折芦。（任大庆）

【橄榄描】 明代邹德中《绘事指蒙》:“橄榄描,江西颜辉也。”亦见汪珂玉《珊瑚网》、周履靖《夷门广牍·天形道貌》,三家说法基本一致。宜藏锋起笔,中间时有提按,自然形成橄榄形。（任大庆）

【枣核描】 明代邹德中《绘事指蒙》:“枣核描,尖大笔也”,周履靖《夷门广牍·天形道貌》曰“吴道子观音枣核描”,亦见明代汪珂玉《珊瑚网》卷二十四。行笔两头尖,中间拖按,形如枣核,与柳叶描相近。（任大庆）

【柳叶描】 明代邹德中《绘事指蒙》:“柳叶描,似吴道子观音笔。”亦见汪珂玉《珊瑚网》卷二十四



橄榄描



柳叶描



竹叶描



减笔描

解曰“似吴道子观音笔”，周履靖《夷门广牍·天形道貌》：“吴道子柳叶描”。行笔虚入虚出，两头细而出锋，中间粗，似兰叶迎风，舒展潇洒。（任大庆）

【竹叶描】 明代邹德中《绘事指蒙》：“竹叶描，笔肥，短撇捺。”亦见汪珂玉《珊瑚网》、周履靖《夷门广牍·天形道貌》，三家说法基本一致。竹叶头圆尾尖，头重尾轻，下笔可中、侧锋并用。（任大庆）

【战笔水纹描】 明代邹德中《绘事指蒙》，汪珂玉《珊瑚网》卷二十四解曰：“战笔水纹描，粗大减笔也。”亦见周履靖《夷门广牍·天形道貌》，三家说法基本一致。行笔的关键在于钩画线条时，手微颤动，用笔留而不滑，停而不滞，使墨线呈现出生涩多变的特殊效果。（任大庆）

【减笔描】 明代邹德中《绘事指蒙》：“减笔，马远、梁楷之类”，亦见明代汪珂玉《珊瑚网》卷二十四、周履靖《夷门广牍·天形道貌》，三家说法基本一致。此描法与笔法无关，是指大写意人物的表现方法，要求一气呵成，简约概括而不拘细节。（任大庆）

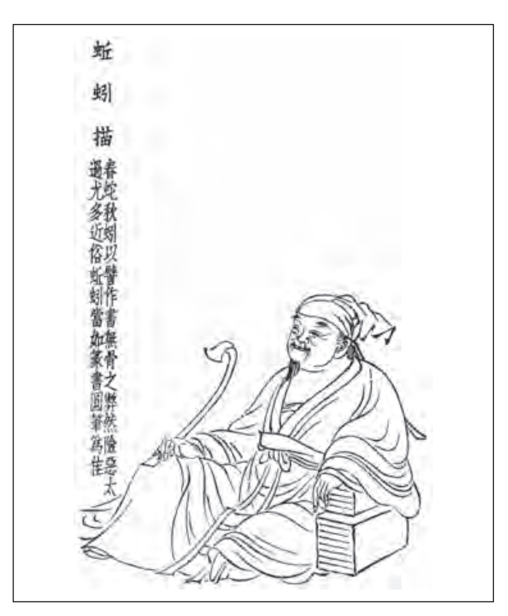
【枯柴描】 明代周履靖《夷门广牍·天形道



战笔水纹描



枯柴描



蚯蚓描

貌》："粗大减笔枯柴描"，邹德中《绘事指蒙》、汪珂玉《珊瑚网》称之为"柴笔描"。此为写意笔法，宜用秃笔干墨粗犷点写，笔划忌润湿臃肿。（任大庆）

【蚯蚓描】 明代邹德中《绘事指蒙》，亦见汪珂玉《珊瑚网》卷二十四、周履靖《夷门广牍·天形道貌》。顾名思义，用篆书笔法圆转钩写，墨线粗细均匀。（任大庆）

【皴法】 中国画独特的表现技法。作用类似于西方素描中的排线，主要用于表现山石与树木的纹理、质地、阴阳向背等。早期山水画的主要表现手法是以线条钩勒轮廓，再敷丹青。后来画家在艺术实践中，根据各种不同地质结构的山石创造出了不同的技法与之对应。明代汪珂玉《珊瑚网·论画》把皴法归为十四种："麻皮皴、直擦皴、雨点皴、大斧劈皴、小斧劈皴、长斧劈皴、巨然短笔皴、泥里拔钉皴、米元晖拖泥带水皴、乱云皴、弹涡皴、鬼面皴、骷髅皴、马牙钩。"清代郑绩《梦幻居画学简明·论皴》总结出古人皴法十六家，分别是披麻、云头、芝麻、乱麻、折带、马牙、斧劈、雨点、弹涡、骷髅、矾头、荷叶、牛毛、解索、鬼皮、乱柴。清代王概等《芥子园画传·山水》也归纳出十六种主要皴法：披麻皴、乱麻皴、芝麻皴、大劈斧、小劈斧、云头皴、雨点皴、弹涡皴、荷叶皴、矾头皴、骷髅皴、鬼皮皴、解索皴、乱柴皴、牛毛皴、马牙皴，"更有披麻而杂雨点，荷叶而搅斧劈者"。《石涛画语录·皴法章》云："如山川自具之皴，则有峰名各异，体奇面生，具状不等，故皴法自别。有卷云皴、劈斧皴、披麻皴、解索皴、鬼面皴、骷髅皴、乱柴皴、芝麻皴、金碧皴、玉屑皴、弹窝皴、矾头皴、没骨皴，皆是皴也。必因峰之体异，峰之面生，峰与皴合，皴自峰生。"同一幅画皴法应统一，但不必机械止于一种皴法，唐志契《绘事微言·皴法》卷一："皴法有可相兼者一二样耳，若乱云皴止可兼骷髅皴，披麻皴止可兼乱柴皴，斧凿皴止可兼矾头皴，自非然者未有不杂者也。"唐岱《绘事发微》："古人作画，非一幅画中，皴染亦非一格。每画到意之所至，看山之形势，石之式样，少变笔意。"皴法依据组合形式可分为：点皴、线皴、面皴。依据结构体系可分为：以披麻皴为代表的土质山画法，以斧劈皴为代表的石质山画法。长披麻、短披麻、解索、牛毛、荷叶等属于前者，大斧劈、小斧劈、豆瓣、马牙等属于后者。皴法也用于表现树干表皮，如鳞皴表现松树、绳皴表现柏树、横皴表现梧桐等。（任大庆）

【披麻皴】 一名麻皮皴，宜表现江南土山平缓细密的纹理。此说最早见于北宋韩拙《山水纯全集·论石》："崒屼嶙峋，千怪万状，纵横放逸，其体无定，而入皴纹多端也：有披麻皴者……"清代郑绩《梦幻居画学简明》："披麻皴，如麻披散也。有大披麻、小披麻。大披麻笔大而长，写法连廓兼皴，浓淡墨一气浑成，淋漓活泼，无一笔滞气。此法始自董北苑，用笔稍纵，笔从左起，转过右收，起笔重著，行笔稍轻，悠扬辗转，收笔复重，笔笔圆运，无扁无方，石形多如象鼻。后清湘、八大山人、徐文长喜为之。至巨然、米元章、吴仲圭、董玄宰、



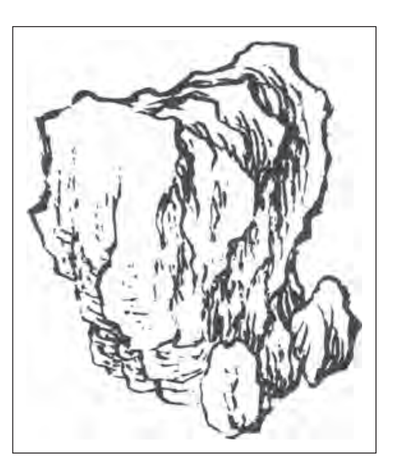
元·黄公望《富春山居图》局部（披麻皴）

王石谷辈，俱是小披麻耳。小披麻笔小而短，写法先起轮廓，然后加皴。由淡至浓，层层皴出，阴阳向背，或焦或湿，随意加擦，较大披麻为稍易。北苑亦多作此，后辈皆宗之，近世更喜学之。”明代汪珂玉《珊瑚网·论画》：“董源、巨然多用短笔披麻皴。”清代唐岱《绘事发微》：“董北苑用王右丞渲淡法，下笔均直，以点纵长，变为披麻皴。巨然继之，开元诸子法门。”披麻皴是南方山水的代表性皴法，方薰《山静居画论》云：“皴法如荷叶、解索、劈斧、卷云、雨点、破网、折带、乱柴、乱麻、鬼面、米点诸法，皆从麻皮皴法化来。故入手必自麻皮皴始。”（任大庆）

【斧劈皴】 斧劈皴宜表现质地坚硬、棱角分明的岩石，有大小斧劈之分。清代郑绩《梦幻居画学简明》：“斧劈皴，如铁斧劈木，劈出斧痕也。斧劈亦是侧笔，亦有大小之分。大斧劈类似马牙，侧按踢跳。头重尾轻，轮廓随皴交搭，一气呵成，此与马牙同。惟马牙笔短，一起即收；斧劈笔长，踢拖直消，此与马牙异耳。山脊无皴，以光顶之字接连气脉，俗人呼为烂头山者。即所谓斧劈山矣。罗浮有之，澳门、香港、咸海、砂龙，更多此体。小斧劈皴用笔尖钩跳，可以先起轮廓，而后加皴，与小披麻仿佛同意。李成、范宽、郭忠恕多画之，至小李将军则变小斧劈而为大斧劈也。大斧劈用笔身力，小斧劈用笔嘴力，当分别之。”明代汪珂玉《珊瑚网·论画》：“李唐、马远、夏圭多用大斧劈皴。李思训、刘松年多用小斧劈皴。许道宁、颜晖多用长斧劈皴，名曰雨淋墙头。”清代唐岱《绘事发微》：“李思训用点攒簇而成皴，下笔首重尾轻，形似丁头，为小斧斫皴也。”（任大庆）


南宋·马远《踏歌图》局部（斧劈皴）

【解索皴】 解索皴如同解散绳索后弯曲旋绕的形状，是从披麻皴中变化而来，宜表现结构繁复的土质山石，清代笪重光《画筌》：“解索动而麻皮静”。郑绩《梦幻居画学简明》：“解索皴，如解散绳索也。解索与长披麻之法同类，然麻经结为绳索，复将绳索解拆散开，则麻虽非绳索比，而绳索攀卷之性犹存也。故长披麻不过悠悠扬扬而已，解索竟自挛挛曲曲矣。王叔明喜画之。”唐岱《绘事发微》：“王叔明喜用长皴皴山峦准头，用笔多弯曲似解索。”（任大庆）


清《芥子园画传》解索皴画稿

【牛毛皴】 是一种比小披麻皴更为细密的中锋皴法。清代郑绩《梦幻居画学简明》：“牛毛皴，如牛之毛也。牛毛法与小披麻无异，惟小披麻用笔稍纵，牛毛必用正锋，小披麻粗幼兼用。牛毛有幼无粗，如发如毛，故写牛毛法墨不宜浓，笔不宜湿。笔湿墨浓则融成一片，毛不成毛矣。必要渴笔淡墨，细细密皴，再加焦墨疏疏醒之，浓里有淡，淡上见浓，毫丝显然，层次不混，乃是牛毛嫡派。”（任大庆）

【荷叶皴】 类荷叶筋脉，常用以表现山势龙脉的走向。清代郑绩《梦幻居画学简明》：“荷叶皴，如摘荷覆叶，叶筋下垂也。用笔悠扬，长秀筋韧，山顶尖处，如叶茎蒂，筋由此起。自上而下，从重而轻，笔笔分


清《芥子园画传》荷叶皴画稿

歧，四面散放；至山脚开处，如叶边唇，轻淡接气，以取微茫，此荷叶之法尽矣。当用蟹爪枯树配之，秋柳亦可。”唐岱《绘事发微》：“赵松雪画山，分脉络似荷叶筋。”王概等《芥子园画传·山水》：“荷叶皴法：王右丞变体，全以骨法为主，色以青绿。”

（任大庆）

【卷云皴】 一名云头皴，似云团层层堆叠。清代郑绩《梦幻居画学简明》：“云头皴，如云旋头髻也。用笔宜干，运腕宜圆，力贯笔尖，松秀长韧，笔笔有筋，细而有力，如鹤嘴画沙，团旋中又须背面分明。写云头皴每多开面而少转背，若不转背，则此山此石，与香蜡饼无异矣。转背之法，如运线球，由后搭前，从左搭右。能会转背之意，方是云头正法。”唐岱《绘事发微》：“郭河阳原用披麻，至矾头石，用笔多旋转似卷云。” （任大庆）



明·戴进《雪景山水图》（卷云皴）



清·袁江《荷净纳凉图》局部（鬼面皴）

【鬼面皴】 一名鬼脸皴，表现山石粗糙多皱、怪异嶙峋的感觉。清代郑绩《梦幻居画学简明》：“鬼皮皴，如鬼之皮也。鬼皮之纹皴，山石之纹亦皴，故立此名。用笔写法，略钩轮廓，皴要颤笔，笔笔叠连留眼。每皴一笔，如两点相连，连叠相交。最忌相撞，相撞则叠乱，乱则无眼，无眼则成板实光平，不见其为皴矣。鬼皮法颇与短披麻同，但披麻直皴，意在光滑；鬼皮颤皴，意在绉涩。此中用意，不可不剖析也。”清代袁江、袁耀的界画山水中多用此法，富于装饰性。 （任大庆）

【米点皴】 为米芾、米友仁所创，是一种以点代皴的技法。清代钱杜《松壶画忆》：“米家烟树山峦，仍是细皴层次分明，然后以大阔点点之，点时能让出少少皴法更妙。”米点皴是湿笔皴，笔中墨水含量较大，在钩勒的山体上以大小混点错落排列，形成烟雨迷蒙的效果。 （任大庆）

【雨点皴】 一名芝麻皴，以中锋小墨点攒聚，北宋范宽多用之。明代汪珂玉《珊瑚网·论画》：“俗名芝麻皴。诸家皴法俱备。赖头山，丁香树，芝麻点缀皴。”唐岱《绘事发微》：“王维亦用点攒簇而成皴，下笔均直，形似稻谷，为雨雪皴也，又谓之雨点皴。”亦有把雨点皴等同于米点皴之说。清代郑绩《梦幻居画学简明》：“雨点皴，全用点法，宜于雨景也。雨景之法始于米元章，故人皆称为米点。元章天性活泼，不入纤小，随意点缀，便成树林山石。或浓或淡，乍密乍疏，模糊处笔墨之迹交融，明净处点渲之形俱化，一幅淋漓，不必楼台殿阁，



明·陈淳《仿米山水图》局部(米点皴)

若有若无,自有雨中春树万人家景象也。米家发源北苑,写山亦有轮廓,写树亦有夹叶,盖变北苑之披麻,专取北苑之雨点,自成一家。今人不味米中奥旨,辄曰米画易学,特为可惜!友仁画仍用雨点,但用笔稍细致,变大米而成小米。所谓雨点法,即米家父子法也,高房山善学之。” (任大庆)

【芝麻皴】 清代郑绩《梦幻居画学简明》:“芝麻皴,如芝麻小粒,聚点成皴也。其用意与雨点大同小异,先起轮廓,从轮廓中阴处,细细点出阴阳向背,正是天地间沙泥结成。大石光中有粒,凹中有凸之状,故用湿笔干笔俱宜,染淡墨青绿亦可。惟点须参差变动,最忌呆点,呆点则笔滞,笔滞则板,板则匠而不化矣。” (任大庆)

【豆瓣皴】 与“雨点皴”、“钉头皴”是一类,形如豆瓣,最宜用秃笔中锋点写。 (任大庆)

【马牙皴】 清代郑绩《梦幻居画学简明》:“马牙皴,如拔马之牙,筋脚俱露也。马牙之皴,侧笔重按,横踢而成,落笔按驻,秃平处像牙头;行笔踢破,崩断处如牙脚。轮廓与皴交搭浑化,随廓随皴,方得其妙。若先廓后皴,必成死板矣。此法马远、黄子久多作之。”其笔法有力,中侧锋并用,形似马牙,与斧劈皴、钉头皴类似。明代汪珂玉《珊瑚网·论画》解:“马牙钩,如李将军赵千里先钩勒成山,却以大青绿著色,方用螺青苦绿碎皴染,兼泥金石脚。” (任大庆)

【拖泥带水皴】 属于湿皴法,表现形式与斧劈皴近似,是以面为主的皴法。明代陈继儒《论皴法》云:“夏圭师李唐、米元晖拖泥带水皴,先以水笔皴,后欲用墨笔。”明代汪珂玉《珊瑚网·论画》:“米元晖拖泥带水皴,先以水偏抹山形坡石大小之处,然后蘸佳墨横笔拖之。” (任大庆)

【括铁皴】 与斧劈皴表现方法近似,是以面为主的皴法。用硬毫焦墨,按压至笔根横扫,不及斧劈皴长,适宜表现“石凌面而隐叠千层,山没骨而融成一片”的山岩。 (任大庆)

【折带皴】 此法线面结合,一般用干笔淡墨,先横后纵,形似折带。清代郑绩《梦幻居画学简明》:“折带皴,如腰带折转也。用笔要侧,结形要方,层层连叠,左闪右按,用笔起伏,或重或轻,与大披麻同。但披麻石形尖耸,折带石形方平。即写崇山峻岭,其结顶处,亦方平折转,直落山脚,故转折处多起圭棱,乃合斯法。倪云林最爱画之,此由北苑大披麻之变法也。” (任大庆)

【泥里拔钉皴】 是一种点线结合的斫笔方式,首轻尾重,形如出泥之钉。明代汪珂玉《珊瑚网·论画》认为“泥里拔钉皴”是从夏圭师法李唐变化而来。 (任大庆)

【乱麻皴】 是在披麻皴的基础上发展而来的,讲究乱中求理。清代郑绩《梦幻居画学简明》云:“乱麻皴,如小姑滚乱麻篮,麻乱成团也。麻丝



元·倪瓒《容膝斋图》(折带皴)

既乱,何以成为画法耶?不知山石形像,无所不有,天生纹理,逼肖自然。盖乱麻石法,是石中裂纹,古人因其裂纹幼细如麻丝,其丝纹紊乱无头绪可寻,故名曰乱麻也。作此法不能依样葫芦,拘泥成法,必须多游名山,留心生石,胸中先有会趣,庶免临池窒笔。” (任大庆)

【乱柴皴】 是一种比乱麻皴更为粗放的皴法。清代郑绩《梦幻居画学简明》云:“乱柴皴,如柴枝乱叠也。乱柴法与乱麻、荷叶同为一类,但乱麻笔幼而软,有长丝团卷之意。乱柴笔壮而劲,有枯枝折断之意。荷叶笔气悠扬,如荷翻夜雨;乱柴



清《芥子园画传》乱柴皴画稿

笔势率直,如柴经秋霜。石之阴处,皴密而粗,仿佛重堆柴头。石之阳处,皴疏而细,俨然斜插柴枝。直笔中参以折笔,笔笔用力,即笔笔是骨。骨法用笔,此之谓也。乱柴石即今之寿山石,石多裂纹。有志画学者,当会此意,勿因名离实也,树宜秋林,用鹿角枝配之。” (任大庆)

【弹涡皴】 清代郑绩《梦幻居画学简明》:“弹涡皴,如流涡滚也。长江水底,巨石阻流,撞激水势,从下滚上,水面回澜,旋转中如浪如泡,或高或低,其山石之形状似之,故名弹涡。石即今之咸海之滨所结水泡石是也。用笔微侧,旋转运动不泥,皴廓多作石眼,如水泡然。石眼之旁,随气接衬几笔。笔宜简,不宜繁,一气写成,然后用墨染出背面,兼衬贴余气,斯为得法。” (任大庆)

【骷髅皴】 形如众多骷髅头堆聚在一起。清代郑绩《梦幻居画学简明·论皴》:“骷髅皴,如头颅尸骨也。人头枯骨,画法何必以此立名?不知山石形象多似佛头,若名佛头,只见光秃,未得眶齿玲珑、枯瘦嶙峋之状,古人盖有深意其间,李思训每画之。纯用钩勒,精细谨严,丝毫不苟,细中有力,密处有疏。或像龙头,或如佛首。正侧左右,眼鼻毕呈;长短参差,形影俱在。宜作小幅,当用白描,更须以细树夹叶、曲槛回廊衬之。” (任大庆)

【矾头皴】 是一种表现山头积石的皴法。清代郑绩《梦幻居画学简明》:“矾头皴,如矾石之头也。矾头石多棱角,形多结方,每开一面,周围逼凸,直廓横皴。每起工字细纹,高峙倒插,如叠矾堆。用笔中锋,用墨可焦可湿。焦可加擦,湿则加染,刘松年多作此。”参见“矾头”。 (任大庆)



现代·傅抱石《听泉图》(抱石皴)

【抱石皴】 是现代山水画家傅抱石独创的一种散锋皴法,近似于“乱柴皴”、“乱麻皴”的感觉。方法是蘸浓淡不一的墨色在纸上“疾速挥动,猛刷猛扫”,皴擦时笔锋或散或聚,不足之处可反复,然后视墨色自然渗化的效果及时钩写山石轮廓,淋漓爽快,气势连贯,比传统先钩后皴的方法灵活多变。傅抱石喜欢用较短笔锋的笔作画,而且多用硬毫或兼毫,尤喜狼毫斗笔,这类毛笔在皴擦时,聚时见笔锋,散时见多锋,而且易开易拢,笔腹较大,含水量也较大。当用到笔根部时,提则为数毫游丝,按则为块为面。中锋侧锋皆被揉成了散锋,正、侧、逆、转同时飞动,自云“含毫命素水墨淋漓的一刹那,什么是笔,什么是纸,乃至一切都辨不清”。傅抱石这种粗头乱服的皴法是对传统皴法的突破,乱中见整,无法而有法。 (任大庆)

【一笔三体】 佛教美术用语。绘画佛像或书写佛经,每下一笔,礼拜三宝(佛法僧)三次,谓“一笔三体”或“一字三体”;雕刻佛像,每下一刀礼拜三次,谓“一刀三体”。引申为作画作书须敛心敬事。 (耿剑)

【传真】 其意有二:①写真。语见唐代杜荀鹤《八骏图》诗:“丹臒传真未得真,那知筋骨与精神。”②画人像。《二刻拍案惊奇》卷三一:“请一个传真的绘画父像,挂在斋中。” (周积寅)

【三停九似】 五代南唐董羽《画龙辑议》:“画龙者得神气之道也。神犹母也,气犹子也,以神召气,以母召子,孰敢不致?所以上飞于天,晦隔层云,下潜于渊,深入无底,人不可得而见也。古今图画者,因难推其形貌,其状乃分三停九似而已。自首至项,自项至腹,自腹至尾,三停也;九似者,头似牛、嘴似驴、眼似虾、角似鹿、耳似象、鳞似鱼、须似人、腹似蛇、足似凤,是名九似也。”北宋郭若虚《图画见闻志·叙制作楷模》云:“画龙者,析出三停,分成九似。穷游泳蜿蜒之妙,得回蟠升降之宜,仍要鬃鬣肘毛,笔画状快,直自肉中生出为佳也。” (陈见东)

【立七、坐五、蹲三】 清代郑绩《梦幻居画学简明》卷二论人物画:“身之长短以面为主,立七、坐五、蹲三。”王树村《中国民间画诀》:“头分三停,肩担两头,一手捂住半个脸,行七、坐五、盘(蹲)三半(以头形长短作比例)。”这是古代人体的一般比例,今之人体普遍高于古人,画家在作画时,应根据对象的高矮不同灵活运用。 (周积寅)

【八格、三庭、五配、三匀】 语见元代王绎

《写像秘诀·写真古诀》并解："写真之法，先观八格，次看三庭。眼横五配，口约三匀。明其大局，好定寸分。"八格解：相之大概不外八格——田、由、国、用、目、甲、风、申八字。面扁方为田；上削下方为由；上方下大为用；倒挂形长是目；上方下削为甲；□阔为风；上削下尖为申。三庭解：发际至印堂为上庭，印堂至鼻准为中庭，鼻准下一笔至地角为下庭，谓之三庭。五配三匀解：山根约一眼之位，两鱼尾约两眼之位，共成五，谓之五配。两颐约两口之位，共成三，谓之三匀。印堂：位于两眉之间。地角：相术谓人面两颊骨之下端为地角，亦作地阁。山根：相术称鼻梁为山根。鱼尾：相术谓人眼角的纹为鱼尾。王氏《写像秘诀》，是我国最早的一部肖像画专著，所论"八格"、"三庭"、"五配"、"三匀"，论述了画人像面部外形特征以及五官的地位、比例关系，对明清以来肖像画学习与创作产生较大影响。（周积寅）

【天三地四】 清代丁皋《传真心领·部位论》："上停以天庭为中，左太阳，右太阴谓之天三；下停以人中划限法令，法令至腮颐。左右合为四部，谓之地四。此亦部位之法，不可不知也。"天庭：人的两眉之间，额部中间。太阳：人体穴名，位于眉与目外目此后约一寸处。太阴：月亮。日为太阳，月为太阴。人中：指人鼻下唇上之间中凹处。腮：两颊的下半部。颐：下巴。是谓以额骨头颅转折处为界，分三个大面定部位，中部前额为天一，左右两侧太阳、太阴为天二、三，谓之"天三"。于鼻下部以人中为中心，至鼻唇沟至左右两腮颐边为三、四，谓之"地四"。（周积寅）

【天庭地阁】 清代丁皋《写真秘诀》云："额圆而上覆，故曰天庭"，"下停一部，名曰地阁。"丁氏将人脸竖看分为"三停"："发际至印堂（二眉中间）"为"上停"，靠发际处为"天庭"。鼻准至颏部（下巴）为"下停"，靠颏尖处为"地阁"。（王凤珠）

【九宫格】 九宫格：临摹书画所用的方格。一格中分成九小格，像古代皇帝的明堂九宫，故曰九宫格。此法始于唐代。元代王绎《写像秘诀·收放用九宫格法》云："作书九宫本九九八十一格，收小即所以放大，将全面眶格画于大九宫格内，上顶发际，下齐地角，即用小九宫一个收小，便丝毫不爽。格须斩方。九宫格收放法，只以能画后用之，若初学当熟习起手诀，目力方准。"（周积寅）

【五岳】 清代丁皋《传真心领·部位论》："要立五岳：额为南岳；鼻为中岳；（左右）两颧为东西岳，地阁为北岳。将画眉、目、准（鼻）、唇，先要均匀五岳，始不出乎其位。至两耳安法，上齐眉，下平准，因形之长、短、高、低，通变之耳。凡此皆传真入手机关，丝毫不可易也。果能专心致志，而不使有毫厘之差，则始以诚而明，终由熟而巧，千变万化，何难之有？"岳：原指高峻的山。古代肖像画将人物画部凸起的部分比喻为"岳"。"五岳"则是掌握人物面部基本形貌的关键。（王凤珠）

【三白法】 《书画篆刻实用辞典》释云："人物古多重设色，画肖像画时，为了突出人物神气，显示其体积感，常在鼻、额（或颧）、下颔三个凸出部分染白粉，谓之'三白法'。唐时已运用此法，有'唐三白'之称。清代方薰《山静居画论》曰：'古



明·唐寅《孟蜀宫妓图》

画，面部用粉染其阳位眶鼻颧颔等处，赭染其阴位，故神气突出。’常见‘白纸上先染后却罩粉，然后再染提掇。绢则先衬背后’。”（王凤珠）

【化工】 与“画工”相对，由西汉贾谊《鹏鸟赋》“造化为工”演化而来。唐代元稹《春蝉》：“作诗怜画工，不遣春蝉生。”化工：天工，指自然的创造力。明代徐渭云：“化工无笔墨，个字写青天。”（见清代汪之元《天下有山堂画艺》）“化工”一词最早运用到画论中，指的是自然形成的艺术技巧。《史记·货殖列传》曰“竹干万个”。张守节《正义》释“竹曰个，木曰枚”。青天：喻人之清朗。中国画论认为画工可逼近甚至胜过“化工”。明代胡应麟《诗薮》内编卷四：“如周昉写生、太史序传，逼夺化工。”清代方薰《山静居画论》：“痴翁（黄公望）设色，与墨气融洽为一。渲染烘托，妙夺化工。其画高峰绝壁，往往钩勒轮廓，而不施皴染，气韵自然深厚。”（周积寅）

【景行】 清代王原祁《麓台题画稿》：“有真山水，可以见真笔墨；有真笔墨，可以发真文章。古人如是，景行而私淑之，庶几其有得焉。”景行：指崇高的德行。《孟子·离娄下》：“予未得为孔子徒也，予私淑诸人也。”赵岐注：“淑，善也。我私善之于贤人耳。盖恨不得学于大圣人也。”后对自己所敬仰而不得从学的前辈，常自称为“私淑弟子”。（周积寅）

【岁寒三友】 指松、竹、梅，是中国花鸟画的传统题材。宋元画家多写竹梅，加松树合称“岁寒三友”。松树四季长青，竹子经冬不凋，梅则迎寒开放，都可寓意清高出浊。宋代林景熙《霁山集》之四《五云梅舍记》：“即其居累土为山，种梅百本，与乔松、篁为岁寒友。”元代白朴杂剧《朝中措》：“苍松隐映竹交加，千树玉梨花，好个岁寒三友，更堪红白山茶。”（任大庆）

【四君子】 四君子为梅、竹、兰、菊，是中国花鸟画的传统题材，宋元时期开始流行。明神宗万历间，黄凤池辑有《梅竹兰菊四谱》，陈继儒称“四君”，此后，梅兰竹菊被称为“四君子”。清代王概等《芥子园画传》第三集即为梅、竹、兰、菊四画谱。后亦有人加上松树或水仙或奇石，合称“五清”或“五友”。（任大庆）

【五清】 见“四君子”条。

【五友】 见“四君子”条。



清·王翚、杨晋等《岁寒图》

【一丁】 见宋释仲仁《华光梅谱》。是梅花取象十法之一。所谓“一丁”之法，“须是丁香之状，贴枝而生。一左一右，不可相并。丁点须要端楷有力，无令其偏。”“一丁者所以象太极也，即梅之蒂也。言花之胚胎乎此。故画（梅）必先此一丁。”元吴大素《松斋梅谱》、明王绂《书画传习录》等均有引用。参见“梅花取象十法”条。（耿剑）

【二体】 见宋释仲仁《华光梅谱》。是梅花取象十法之一。所谓“二体”之法，谓梅花“根不独生，须分为二。一大一小，以别阴阳；一左一右，以分向背”。参见“梅花取象十法”条。（耿剑）

【三点】 见宋释仲仁《华光梅谱》。是梅花取象十法之一。所谓“三点”之法，“贵如一字，上阔下狭。两边者连丁之状，向两角中间者据中而起，蒂萼相接。不可不相接，接不可断续也”。参见

“梅花取象十法”条。（耿剑）

【四向】 见宋释仲仁《华光梅谱》。是梅花取象十法之一。所谓“四向”之法，谓“其法有自上而下者，有自下而上者，有自右而左者，有自左而右者。须布左右上下取焉”。参见“梅花取象十法”条。（耿剑）

【五出】 见宋释仲仁《华光梅谱》。是梅花取象十法之一。所谓“五出”之法，“须是不尖不圆，随笔而偏分折，如花开七分则全露，如半开则见其半，正开则见其全。不可无分别也”。参见“梅花取象十法”条。（耿剑）

【六枝】 见宋释仲仁《华光梅谱》。所谓“六枝”之法，“有偃仰枝、覆枝、从枝、分枝、折枝。凡作枝之际，须是远近上下相间而发，庶有生意也”。参见“梅花取象十法”条。（耿剑）

【七须】 见宋释仲仁《华光梅谱》。是梅花取象十法之一。所谓“七须”之法，“须是劲，其中劲长而无英，侧六茎短而不齐。长者乃结子之须故不加英，啖之味酸；短者乃从者之须故加英点，啖之味苦。诗曰：举须如虎须，七茎有等殊。中茎结青子，六短就成虚”。参见“梅花取象十法”条。

（耿剑）

【八结】 见宋释仲仁《华光梅谱》。所谓“八结”之法，“其法有长梢、短梢、嫩梢、叠梢、交梢、孤梢、分梢、怪梢。须是用木而成，随枝而结。若任意而成无体格也”。参见“梅花取象十法”条。

（耿剑）

【九变】 见宋释仲仁《华光梅谱》。是梅花取象十法之一。所谓“九变”之法，“其法一丁而蓓蕾，蓓蕾而萼，萼而渐开，渐开而半折，半折而正放，正放而烂漫，烂漫而半谢，半谢而薦酸”。参见“梅花取象十法”条。（耿剑）

【十种】 见宋释仲仁《华光梅谱》。是梅花取象十法之一。所谓“十种”之法，有“枯梅、新梅、繁梅、山梅、疏梅、野梅、官梅、江梅、园梅、盘梅。其木不同不可无别也”。“十种梅花木，须凭墨色分”。元吴大素《松斋梅谱》、明王绂《书画传习录》等均有引用。参见“梅花取象十法”条。（耿剑）

【三绝】 《南史·梁元帝纪》：“帝工书善画，自写宣尼像，为之赞而书之，时人谓之三绝。”《新唐书·郑虔传》：“尝自写其诗，并画以献。帝大署其尾曰：‘郑虔三绝。’”清代张纬屏《松轩随笔》：“板桥大令有三绝：‘曰画、曰诗、曰书。’”谓集一人或一时的三种卓越的技巧。普通以诗、书、画为“三绝”。也有指别种技能或事物的。如唐代李绰《尚书故实·受禅碑》：“王朗文、梁鹄书、锺繇镌字，谓之‘三绝’。”北宋朱长文《续书断·神品》：“文宗时，诏以李白歌诗、裴旻剑舞、长史（张旭）草书为‘三绝’。”前人所说甚多，内容不尽相同。

（周积寅）

【画家四祖】 明代杨慎《丹铅总录》：“画家顾、陆、张、吴为四祖，余以为失评矣。当以顾、陆、张、展为四祖。顾、陆、张、展，如诗家之曹、刘、沈、谢，阎立本则诗家之李白，吴道玄则杜甫也。必精于绘事品藻者，可以语此。”这里所言顾、陆、张、吴即顾恺之、陆探微、张僧繇、吴道子，画史上曾有称为中国古代画家“四祖”。杨慎对此显然有不同看法，他认为应以顾恺之、陆探微、张僧繇和展子虔为四祖，当然从下文中看，他将吴道子比为诗圣杜甫，并无贬低之意。画史上把陆探微和顾恺之并称为“顾陆”，属于“密体”。张僧繇、吴道子属于“笔才一二，象已应焉”的“疏体”。郑午昌考据“王世贞亦尝品评六朝诸大家矣，谓画家称顾、陆、张、吴，犹书之有锺、张、羲、献也；后又称曹、卫、顾、陆，则书之锺、皇、张、索。并参证谢赫《画品》、李嗣真《续画品》，及姚最、张怀瓘、张彦远诸家的说法，而有评说：‘典型当首虎头，精神当推道子，卫协调古，探微功新，可谓四圣。弗兴迹犹隐显，僧繇等方殆庶：比之于书，殆皇、索之伦耳。’”可见对此的认定各家自有各家之说，其中取舍都有相对的道理，但很显然这里面的主观性也是不言而喻。

（曹雪雯　刘亚璋）

【六朝四大家】 六朝指东吴、东晋、宋、齐、梁、陈，皆以金陵（今江苏南京）为首都。四大家，画史上指东吴曹不兴、东晋顾恺之、南朝宋陆探微、南朝梁张僧繇。唐代张怀瓘《画断》评：“象人之美，张（僧繇）得其肉，陆（探微）得其骨，顾（恺之）得其神。神妙亡方，以顾为最。喻之书，则顾、陆比之锺、张，僧繇比之逸少，俱为古今独绝。”南齐谢赫《画品》把曹不兴列为第一品，云：“不兴之迹，殆莫复传，惟阁之内，一龙而已。”六朝四家之画罕见，传世作品仅有顾恺之《女史箴图卷》等三幅（皆后人摹本）。（屈健）

【大小李将军】 唐代书画家李思训，开元初官左(一作右)武卫大将军。“画著色山水，用金碧辉映，为一家之法。”其子昭道，官至太子中舍。擅长青绿山水，“变父之势，妙又过之”。张彦远《历代名画记》认为“山水之变，始于吴(道子)，成于二李(思训、昭道)”。世称“二李”为“大小李将军”。（周积寅）

【二李】 见“大小李将军”条。

【荆关董巨】 五代后梁山水画家荆浩、关仝并称“荆关”，开创了北方山水画派；五代宋初山水画家董源、巨然并称“董巨”，开创了南方山水画派。“荆关董巨”并称五代北宋间四大山水画家。

【五代北宋间四大山水画家】 见“荆关董巨”条。

【二米】 宋代画家米芾、米友仁父子、画史上呼之“大米”、“小米”或名“二米”。他们打破了线条的成规，创造了以卧笔横点成块面的“落茄法”，表达出山水烟雨云雾、迷茫奇幻的景趣，人称“米点山水”、“米氏云山”，自成一派——米派，属南方山水画派之支派。（周积寅）

【北宋三大家】 其说有二：①北宋郭若虚《图画见闻志·论三家山水》卷一：“画山水惟营丘李成、长安关仝、华原范宽，智妙入神，才高出类，三家鼎峙，百代标程。”此三家乃北方山水画派的主流。②元代汤垕《画鉴》：“宋画家山水，超绝唐世者，李成、范宽、董元(源)三人而已。尝评之：董源得山之神气，李成得体貌，范宽得骨法，故三家照耀古今，为百代师法。”（周积寅）

【南宋四大家】 李唐、刘松年、马远、夏圭四人的合称。擅为山水，兼作人物。明代屠隆《画笺》：“李唐、刘松年、马远、夏圭，此南渡以后四大家也。”张丑《清河书画舫》：“南宋刘松年为冠，李唐、马远、夏圭次之。”张泰阶《宝绘录》：“刘、李、马、夏，俱负重名，而李、马为最。”（屈健）

【元四大家】 一般指元代山水画家黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇四人，明代董其昌《画眼》：“黄、倪、吴、王四大家皆以董、巨起家成名，至今只行海内。”另一说指赵孟頫、吴镇、黄公望、王蒙四人，见明代王世贞《艺苑卮言·附录》。也有将赵孟頫、高克恭、黄公望、吴镇、倪瓒、王蒙合称为“元六家”。（屈健）

【元六家】 见“元四大家”条。

【明四家】 明代中叶沈周、文徵明、唐寅、仇英四人的合称。沈周、文徵明为师生关系，后来发



南宋·马远《梅石溪凫图》



明·唐寅《春山伴侣图》

展成为吴门画派。其实明代戴进、吴伟、陈淳、徐渭、董其昌、陈洪绶都是与沈、文、唐、仇并驾齐驱的大家,故“明四家”并不能完全代表明代绘画的成就。　　（屈健）

【禁中三绝】《常州府志》“蒋子成”条,谓明代永乐年间,画家中“以赵士濂虎、边景昭翎毛,并子诚人物为禁中三绝”。禁中:宫中。　　（王凤珠）

【南陈北崔】“南陈”,指南方的陈洪绶。陈洪绶(1597～1652),字章侯,号老莲,浙江诸暨人。出身于文人家庭,能诗,擅书法,尤长于绘画。人物、山水、花鸟、杂画皆能。早年曾向蓝瑛学画,后取宋元李公麟、赵孟頫等名家画法,所作人物画注重神情的刻画,造型夸张,设色古艳,富有装饰趣味,开辟了一条“宁拙勿巧,宁丑勿媚”的艺术道路。清代张庚在《国朝画征录》中云:“洪绶画人物,躯干伟岸,衣纹清圆细劲,兼有公麟、子昂之妙。设色学吴生,法其力量气局,拔超磊落,在仇(英)唐(寅)之上,盖三百年无此笔墨也。”清末的“四任”继承与发展其画风。“北崔”,指北方的崔子忠。崔子忠(? ～1644),初名丹,字开予,号北海;改名子忠,字道母,号青蚓,山东莱阳人。善画人物、仕女、肖像,受南唐周文矩影响颇深。所作人物画笔墨清丽,设色古雅,面目奇古,衣纹细劲,师法古人而参以己意,富有创新精神。南方陈洪绶与北方崔子忠齐名,时称“南陈北崔”。

（谢江岚）

【清初六大家】 清初山水画家王时敏、王鉴、王翚、王原祁、吴历、恽寿平六人的合称。亦称“四王、吴、恽”,在很长时间里,清六家的画被作为“正统”而享有盛名,广受推崇。　　（屈健）

【四王】 清初山水画家王时敏、王鉴、王翚、王原祁四人的合称。盛大士《溪山卧游录》:“国初画家,首推四王,吾娄东得其三,虞山居其一。”“四王”中王时敏、王鉴、王原祁为江苏太仓人,太仓境内有娄江东流经过,故王原祁及其弟子们被人称为“太仓派”或“娄东派”。王翚为江苏常熟人,常熟境内有虞山,因被称为“虞山派”。四王强调传统,提倡“以元人笔墨,运宋人丘壑,而泽以唐人气韵,乃为大成”。四王画风影响巨大,方薰《山静居画论》评:“国朝画法,廉州、石谷(王鉴、王翚)为一宗;奉常祖孙(王时敏、王原祁)为一宗。廉州匠心渲染,格无不备。奉常祖孙独以大痴一派为法。



清・王时敏《仙山楼阁图》

两宗设教宇内,法嗣藩衍,至今不变宗风。”“海内绘事家,不为石谷牢笼,即为麓台械木杻,至款书绝肖者。故二家之后,画非无人,如出一手耳。”

（屈健）

【小四王】 指活动于康熙至乾隆年间的四位画家王昱(王原祁族弟)、王愫(王时敏曾孙)、王宸(王原祁曾孙)、王玖(王翚曾孙),为四王之子孙或家族,画山水皆得家传,人称“小四王”。（周积寅）

【后四王】 指活动于清代乾隆后期的四位画家王三锡(王昱从子)、王廷元(王玖长子)、王延周(王玖次子)、王鸣韶(1732～1788),其山水画主要受“四王”影响,人称“后四王”。　　（周积寅）

【四僧】 清初山水画家弘仁(江韬)、髡残(刘介丘)、朱耷(八大山人)、原济(石涛)四人的合称。他们于明亡后,皆出家为僧。均深通禅学,寄情书



清·弘仁《雨余柳色图》



清·吴宏《江城秋访图》

画,各有独特的造诣。（屈健）

【新安四大家】 清代张庚《国朝画征录》卷上“查士标、何文煌”条:“查士标……与同里孙逸、汪之瑞、释弘仁称四大家。”他们皆是安徽歙县、休宁一带人。休宁本属歙县地,古名海阳,隋唐时,两县均为新安郡治,故后人合称他们为“新安四家”,亦称“海阳四家”。他们虽宗法元四家,但画风各异,有人将他们称为“新安画派”,欠妥。参见“新安画派”。（周积寅）

【张松顾柳】 张崟(1761～1829),号夕庵,江苏镇江人。擅长山水,学沈周、文徵明而自成一家。尤长画松。同邑顾鹤庆(1766～?)善画柳,故有“张松顾柳”之誉。（王凤珠）

【金陵八家】 指明末清初活跃在金陵(今南京市)画坛上享有一定时誉的八位画家。八家是谁,各家说法不一:①明末清初学者方文(1612～1669)《嵞山续·题樊会公小像》卷五诗云:“绘事江东有八家。”江东:指金陵。诗作于康熙二年(1663),“八家”首次出现。②李渔(1611～1679)诗有《寄樊会公、吴远度·樊吴俱工绘事,金陵有八家之目,此其二也,与予居相近》(见朱绪曾《国朝金陵诗征》卷四十一)。③成书于雍正十三年(1735)的张庚(1685～1760)《国朝画征录》卷三首列八家之人名:龚贤(半千)、樊圻(会公)、高岑(蔚生)、邹喆(方鲁)、吴宏(远度)、叶欣(荣木)、胡慥(石公)、谢荪(缃酉),号称“金陵八家”。清代秦祖永(1825～1884)《桐阴论画》从张庚之说。④成书于乾隆年间(1736～1795)《上元县志·方伎》卷二十四,将陈卓、吴宏、樊圻、邹喆、蔡霖沧、李又李、武丹、高岑八人,由周亮工“品题为金陵八家”。⑤成书于同治年间(1862～1874)《上江两县志》列陈卓、吴宏、樊圻、邹喆、叶欣、胡慥、武丹、高岑为“金陵八家”。⑥清代杨思寿(1835～1891)《眼福编》

以樊圻、高岑、邹典、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥、谢荪为八家。⑦民国二十六年(1937)《昆山景物志》以龚贤、樊圻、高岑、邹喆、叶欣、施霖、盛丹、王概为八家。综合七家之说,列为"金陵八家"者有:龚贤、樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥、谢荪、陈卓、蔡霖沧、李又李、武丹、邹典、施霖、盛丹、王概共十六人。一般多以张庚《国朝画征录》"八家"说为准。"八家"中以龚贤最著。他们来自不同地区,寄居金陵,多以卖画为生。有人称之为"金陵画派",差矣,他们的艺术主张不一、师承不一、画风不一,并非一派。 (周积寅)

【画中九友】 明末清初画家董其昌、王时敏、王鉴、李流芳、杨文骢、张学曾、程嘉燧、卞文瑜和邵弥的合称。见清初吴伟业《画中九友歌》。"画中九友"中,王时敏、王鉴及余者六人皆是追随董其昌,绘画水平参差不齐,但在美学追求上却有着许多共同之处,给晚明的文人画注入了一股新活力。 (屈健)

【扬州八怪】 指清代康熙、雍正、乾隆年间活动于扬州地区的八位代表画家的总称。据清代李玉棻《瓯钵罗室书画过目考》,"八怪"为罗聘、李方膺、李鱓、金农、黄慎、郑燮、高翔、汪士慎。实际上,在其他学者汪鋆、凌霞、葛嗣浵、黄宾虹、陈师曾等人的著作中说法互有出入,尚有高凤翰、边寿民、闵贞、陈撰、李葂、杨法、华喦,被列入"八怪"之中,按照俞剑华并存说,加起来一共有十五人。他们是一批文人画家,作画多以花卉为题材,亦画山水、人物,坚持借古开今,反对泥古不化。主张革新创造,提倡个性解放,抒发真情实感,将诗书画印熔为一炉,极大地增加了中国画在艺术上的深度和广度。和当时画坛流行的尚古模拟之风有所不同,故被时人及后人目为"偏师"、"怪物",遂有八怪之称。八怪对近现代水墨写意画有很大影响。赵之谦、吴昌硕、齐白石、陈师曾、徐悲鸿、潘天寿、陈大羽等人,无不是从八怪作品中受到启示而加以发展的。 (周积寅)

【画中十哲】 指清代娄东画派的十位画家。即董邦达、高翔、高凤翰、李世倬、允禧、张鹏翀、李师中、王延格、陈嘉乐、张士英。他们受"四王"的影响较多,大多以临摹复古为主,推崇保守画风,但有些画家也能自出机杼、别故致新,如高凤翰、高翔等。 (屈健)



清・任颐《花鸟图》

【三任】 指清末海上画派画家任熊、任薰、任颐的合称。加上任熊之子任预,合称"四任"。 (王凤珠)

【四任】 见"三任"条。

【二石】 ①清代秦祖永《桐阴论画》:"清湘道济(原济),笔意纵姿,脱尽画家窠臼,与石谿师相仲伯。盖石谿沉着痛快,以谨严胜;石涛排奡纵横,以奔放胜;师之用意不同,师之用笔则一也。后无来者,二石有焉。"所论两人画风之同异,十分中肯。②近现代中国画坛中,北京有个齐白石,南京有个傅抱石。画风各异,人称"二石"。 (周积寅)

【二谿】 清代画家,僧人。髡残,俗姓刘,字石谿。武陵(今湖南常德)人,居江宁(今南京)牛首山幽楼寺。擅画山水。受元四家、沈周、文徵明、董其昌影响。善用秃笔和渴笔,专长于干笔皴擦,景物茂密。笔墨苍茫荒率,境界奇辟,气韵浑厚,自成风格。程正揆,明末清初画家。晚号清谿道人。孝感(今属湖北)人,寓江宁(今南京)。擅画山水,初经董其昌指授,得其晚年枯笔干墨之法,远溯宋元,多用秃笔,风格枯劲苍简。与髡残友善,并称"二谿"。 (周积寅)

【西蜀画院】 五代西蜀的统治者为了满足宫廷的享乐与政教宣传,十分重视图画,设官分职,罗致人才,略早于南唐,于翰林院分设图画院以待画史,是否正式成立画院,史无记载。但翰林院人

数之多，不减南唐。当时有翰林待诏房从真、杜子瓌、宋艺、杜齯龟、赵忠义、蒲师训、蒲延昌、张玫、阮知海、阮惟德、杜敬安、高从遇、黄筌、黄居宝、李文才等，翰林祇侯徐德昌。在这些人当中，不论山水、释道、仕女、翎毛、花竹、木屋，莫不各有专擅，名重一时。到了北宋，一部分画家便都成了北宋翰林图画院的骨干。（周积寅）

【南唐画院】 南唐中主李璟，采取西蜀主孟昶的办法，在翰林院分设图画院，文献上虽然没有关于画院成立的记载，但从南唐赵幹任画院学生的官职来看，便可证明已有画院的设立无疑。南唐各主都很喜爱图画，李璟、李煜，自己都是文人，因此对于绘画人的重视，过于前代，远方画家亦相继南来。当时有翰林待诏顾闳中、周文矩、高太冲、朱澄、曹仲元、王齐翰、梅行思等人；翰林司艺解处中；内供奉卫贤；画院学生赵幹；后苑副使董源等人。大抵南唐画院画家多作卷轴画，而西蜀画院画家除卷轴画外，多袭前代遗风，以壁画为多。（周积寅）

【翰林图画院】 宋代宫廷所设的绘画机构。一名"翰林图画局"。绘画史籍中一般简称为"画院"，"图画院"。在中国绘画史上，很早就有宫廷画家，如殷周的冬官画工，春秋战国时的画史，汉代的尚方画工、黄门画者等。唐代在翰林院罗致画家，称待诏、祗侯、供奉。先秦至唐代，虽无专门安置画家的机构，但与其后设置画院的目的仍然不外乎两个方面：其一，为统治阶级进行政教宣传；其二，供宫廷贵族生活的点缀。随着美术的发展和宫廷贵族对绘画的大量需求，五代时期的西蜀和南唐正式设立宫廷画院。北宋初，先后将原来西蜀、南唐及中原地区的画家召入汴梁(今河南开封)，入翰林图画院(局)，按才艺高下，分别授予待诏、祗侯、艺学、画学工、学生、供奉等职衔。至徽宗赵佶朝(1100～1125)，一度建立"书画学"，规定肄业和考绩等制度，画院规模以此时为盛。南宋画院规模不减北宋。两宋画院画家，见于史籍的有二百余人，是古代宫廷绘画最为繁荣和活跃的时期。（王凤珠）

【如意馆】 《清史稿·唐岱传》："清制画史供御者，无官佚，设如意馆于启祥宫之南，凡绘工，文史及雕琢玉器、装潢帖轴皆在焉。初类工匠，后渐用士流，由大臣引荐，或献画称旨召入，与词臣供奉制度不同。"如意馆的性质，有点像唐初的翰林院，是内供奉艺能技术杂居之所，只是其范围不比唐初的广泛。在如意馆工作的画家与清代以前画院画家的性质没多少区别。清代胡敬《国朝院画录》所录院画家一百零五人，都不是科举出身，工作地点是在如意馆，其待遇开始与工匠相类，被称为"南匠"，至乾隆九年(1744)，弘历指示不叫"南匠"而叫"画画人"，画家的地位由此得到了改善。由于实行了以善画封官的政策，不少院画家皆因画称旨而得官。如金廷标"命入画院祗侯"，张宗苍"授户部主事"，徐扬"钦赐举人，官内阁中书"，缪炳泰"为内阁中书，入值画院"等。（周积寅）

【南书房】 在北京故宫乾清宫的西南，原是康熙帝读书处。康熙十六年(1677)始选翰林等官入内当值，称为"南书房行走"。除应制撰写文字外，还秉承皇帝意旨，起草诏令，一度成为发布政令的所在。自军机处成立后，南书房各官员即不再参与机务，专司文词书画等事。一般称为"南斋"。南书房行走官员不限品级，从尚书到编修、检讨都可充任，惟原则上须用翰林出身的人。当时从科举入选的官僚，因工书画而供奉内廷，即所谓"词臣供奉"。如王原祁是进士出生，"天子嘉其画"，供奉内廷，鉴定古今名书画。其他如蒋廷锡、邹一桂、董邦达、钱维城、张若霭等二十余人，均系科第出身，以绘画供奉内廷。但他们不在如意馆，而在"南书房"，以与如意馆非科第出身的"画画人"区别其身份。据说，有一天，康熙来到南书房，命王原祁画山水，"圣祖凭几而观，不觉移晷"；乾隆也常去如意馆，看画家们作画，称旨者则睿题之，有用笔草率者，亲自教之。当时皆传为美谈。（周积寅）

【中国画院】 简称"画院"、"国画院"。中国民族绘画的创作研究机构。1957 年 5 月，周恩来总理出席北京中国画院成立典礼，并祝词。其后，江苏省国画院(1959)、上海中国画院(1960)、广州画院(1964)、中国画研究院(1981)、陕西国画院(1981)成立。特别是改革开放以来，全国各省市自治区成立的"画院"、"书画院"如雨后春笋。其宗旨是在为人民服务、为社会主义服务"二为"方向指引下，贯彻执行"百花齐放，百家争鸣"和"推陈出新"的文艺方针，批判地继承发扬民族绘画艺术的优良传统，以繁荣中国画创作，并开展中国画史论的研究，以及培养中国画专业人才。（王凤珠）

【画史】 ①指画家。北宋王安《纯甫出僧惠崇画要予作诗》诗:“画史纷纷何足数,惠崇晚出吾最许。”《庄子·田子方》曰“宋元君将画图,众史皆至”中“众史”的“史”,即指画史。杨廷瑞撰有宋以来的画家别号一书,名曰《画史别号》。②指中国画学史。如唐代裴孝源《贞观公私画史》,北宋米芾《画史》,明代朱谋□《画史会要》,清代彭蕴璨《历代画史汇传》、汤漱玉《玉台画史》,现代于安澜《画史丛书》。(周积寅)

【画家】 北宋《宣和画谱·卷十·山水叙论》:“自唐至本朝,以画山水得名者,类非画家者流,而多出于缙绅士大夫。”北宋郭熙《林泉高致·画意》:“世人止知吾落笔作画,却不知画非易事。庄子说画史解衣盘礴,此真得画家之法。”画家:指擅长绘画的专家。(任大庆)

【画家三等】 清代龚贤《柴丈画说》:“画家三等:画士,画师,画工。画士为上,画师次之,画工为下。或问曰:‘画师尚矣,何重士为?’柴丈曰:‘画者,诗之余;诗者,文之余;文者,道之余。吾辈以学道之事,明乎道,则博雅。亦可浑朴,亦可不失为第一流人。放诗文写画,皆道之绪余。所以见重于人群也。若淳之以笔墨为事,(则)此之贱也。虽然画师亦不可及,作法以垂后世之规而宪(下阙四字)为师,所以抑师而扬士者,奖人学道也。明乎道始知画之来由。不明乎道,所谓习其事而不明其理者是也。若画工既不知画理之所存,又不能立法作则,而资继起,请以岁月而易人廪给,古人所谓异日者也。以乎养口何异运斤彫瓦之人。君子耻之,鄙其名曰:工。工与士若乘騄駬而分驰也’。”騄駬:亦作“騄耳”、“绿耳”,马名,周穆王八骏之一。八骏皆因其毛色以为名号。“騄耳”,则当为绿色马。一般来说,画士指士大夫画家即文人画家;画师指作家,职业画家或者院体画家;画工指民间画匠。龚氏首推“画士为上”,其画为“逸品”,是因为“其中有诗意,有文理,有道气”。(《四要画跋》),即称为有“士气”,而相比之下,画师和画工在这方面要逊色或缺少得多。(周积寅)

【画士】 参见“画家三等”条。

【画师】 参见“画家三等”条。

【工】 工本来是从事技艺制作器物的人,所以称工人,也称工匠。推而大之,则有工作、工厂以及工业。论技术则有工夫、工力、工巧、工妙。艺术上的工,就是精熟巧妙,能全面掌握某一种艺术的技术。在画论上工可分为两种:①工巧的工。后魏孙畅之《述画记》“蔡邕”条:“工书画,善鼓琴。”南朝陈姚最《续画品》“谢赫”条:“所须一览,便工操笔。”唐代白居易《画记》:“画无常工,以似为工。”唐代张彦远《历代名画记·论画六法》:“故工画者多善书。”元代汤垕《画鉴》:“高克明山水虽工,不免画人之习,无深厚高古之气。”②工匠的工。唐代杜甫《题李尊师松树障子歌》:“更觉良工心独苦。”唐代窦蒙《画拾遗录》“钱国养”条:“衣裳凡鄙,未离贱工。格律自高,足为出众。”北宋苏轼《东坡题跋》卷下:“观士人画如阅天下马,取其意气所到。乃若画工,往往只取鞭策皮毛,槽枥刍秣,无一点俊发,看数尺便倦。”北宋董逌《广川画跋·书徐熙牡丹图》:“徐熙作画与常工异矣。”北宋黄伯思画跋:“使俗工睨之,未免随便安于众目。”北宋米友仁论画:“画之为说,亦心画也。自古莫非一世之英,乃悉为此,岂市井庸工所能晓?”(引自《铁网珊瑚》)明代陈师道跋画:“眉山公谓孙知微之画,工匠手耳。”所谓良工、贱工、常工、俗工、庸工、工匠都是画工的别名,皆指民间画工,是长期活动于民间以绘画为终身职业的艺术工人,古代绘画史论家对他们及其创造的作品多带有偏见。(周积寅)

【画工】 ①东汉王充《论衡·齐世》:“画工好画上代之人。秦、汉之士,功行谲奇,不肯图。”旧题西汉刘歆《西京杂记》卷二:“乃使画工图形,案图召幸之。诸宫人皆赂画工,……独王嫱不肯。”画工,也称“画匠”,指从事绘画的人;后亦指画艺平庸者,以别于名画家。②与“化工”相对。明代李贽《杂说》论戏剧:“《拜月》、《西厢》化工也;《琵琶》画工也。”此“画工”指人工的雕绘或人工的雕绘美。(周积寅　王凤珠)

【画匠】 唐代韩偓《玉山樵人集·格卑》诗:“入意云山输画匠,动人风月羡琴僧。”画匠,即画工。(王凤珠)

【黄门画者】 北宋郭若虚《图画见闻志·叙自古规鉴》卷一:“昔汉孝武帝……乃使黄门画者,画周公负成王朝诸侯以赐(霍)光。”黄门指宫门,古代宫门都饰以黄色。此指宫廷画工。(周积寅)

【尚方画工】 唐代张彦远《历代名画记·述

古之秘画珍图》卷三："汉明帝雅好画图，别立画官，诏博洽之士，班固、贾逵辈取诸经史事，命尚方画工图画，谓之画赞。至陈思王曹植为赞传。"汉代宫廷设"少府"，下属有黄门署或尚方署，是负责制造帝王所用的器物的官署。其中图画属帝王所用器物之内，故在宫中使用的一般画工，均属黄门署或尚方署所管，称之为黄门画者或尚方画工，管理官称署长，系"宦者"（即"太监"）担任。

（周积寅）

【画圣】 唐代张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》："国朝吴道玄古今独步，前不见顾、陆，后无来者，授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣。张既号'书颠'，吴宜为'画圣'。"元代汤垕《画鉴》："吴道子笔法超妙，为百代画圣。"圣：谓所专长之事造诣至于极顶。唐代朱景玄《唐朝名画录》列吴道玄为"神品上一人"，北宋苏轼谓"画至吴道子，古今之变，天下之能事毕矣"。故千余年来被奉为"画圣"，民间画工尊之为"祖师"。在唐代，称"诗圣"的有诗人杜甫，称"草圣"的有书法家张旭。

（周积寅）

【画状元】 姜绍书《无声诗史》："吴伟……善绘事……孝庙登极，复召见便殿，命画称旨，授锦衣卫百户，赐'画状元'印，宠赉日厚。"状元：科举考试得中，经殿试第一为状元。中状元者号为"大魁天下"，系科举中最高荣誉。画状元，系古代帝王赐予画家的最高荣誉称号。（周积寅）

【大家】 明代屠隆《画笺》："李唐、刘松年、马远、夏圭，此南渡以后四大家也。"明代董其昌《画旨》："元季四大家，浙人居其三：王叔明湖州人、黄子久衢州人、吴仲圭武塘人，惟倪元镇无锡人耳。"清代笪重光《画筌》："腕底烟云无尽，全局布于心中，异态生于指下，气势雄远，方号大家。"华翼纶《画说》："浩浩落落，独与天游，不为物囿，虽寥寥数笔，而神完气足；巨幛万卷，千岩万壑，又恢恢有余，是谓大家。"戴熙《习苦斋题画》："大家在气象。"古代画论中，"大家"一词最早见于明代，清人多加阐释。绘画"大家"，当指其一朝代最著名的画家，其意与西方文艺复兴之后所用"大师"一词相类（参见"大师"条）。二十世纪以来，人们所称绘画"大家"，则次于绘画"大师"。（周积寅）

【大师】 《徐悲鸿谈艺录·1941年〈杨善深画展序〉》："中国绘画上花鸟之造诣自宋至今九百



明·吴伟《渔乐图》

年，尚未见何邦足与颉颃者，其杰出之大师若徐熙、黄筌、黄居寀、易元吉、滕昌祐、徽宗、赵昌、崔白之伦，其思致高逸与其博采被章，真足沾溉百代。"所谓"大师"，在中国古代有几种含义：①大军的意思。《周易·同人》："大师克相遇。"是说大军战胜了与之相遇的敌军。②学者之尊称。《汉书·伏生传》："学者由是颇能言《尚书》，诸山东大师无不涉以教矣。"③佛教徒称佛为大师。《瑜伽师地论》："能善教诫声闻弟子一切应作不应作事，故名大师。"后也用作对和尚的尊称。④古代乐官名。《周礼·春宫·大师》："大师掌六律六同，以合阴阳之声。"在中国古代绘画史中，不见画家有称大师者，惟有"画圣"（如唐代吴道子、清代王翚）、"画状元"（如明代吴伟）之称，但毕竟极少数者。明代绘画批评家对画家中有巨大成就而为人所崇仰者称为"大家"，如明代屠隆《画笺》："李唐、刘松年、马远、夏圭，此南渡以后四大家也。"明代董其昌《画旨》："元季四大家（王蒙、黄公望、倪瓒、吴镇），浙人居其三。"在西方国家，文艺复兴之后，

艺术评论家为了提高艺术家的地位，对其中杰出者，始冠以“大师”之称号，意与中国之“大家”相类。二十世纪，艺术“大师”一词使用，由欧洲传入中国，在中国艺术家中，刘海粟早在1931年三十六岁就被法国巴黎大学路易·赖鲁阿（Louis Laloy）尊称为“中国文艺复兴大师”，这是一种最高荣誉。但在当时的中国艺术评论家，在评论艺术家时，还不常运用这样的称号。仅见1941年徐悲鸿评论古代花鸟画家徐熙、黄筌等人用之。七十年代后期，“大师”一词才开始在艺术评论中盛行，但到了二十世纪末直至现在，“大师”一词已被滥用。为了让社会上学习继承发扬真正大师的艺术精神，《近现代中国画大师谈艺录》选了十位中国画大师，按生卒年先后排列，他们是吴昌硕、齐白石、黄宾虹、徐悲鸿、刘海粟、潘天寿、张大千、林风眠、傅抱石、李可染。之所以称他们为大师，《序》曰：“其一，他们都是近现代中国画坛独树一帜的一流中国画家。他们在绘画创作上所取得的卓越成就，体现、代表这一时代中国画的最高品味；其二，他们又都是近代一流的绘画理论家。他们的理论来自实践、有感而发，对前人的画论既有发微、探讨，又有自己独到的建树，体现、代表这一时代中国画理论研究的最高水平；其三，他们同时又都是近现代一流的美术教育家。他们德高望重，为人师表，诲人不倦，为我国近现代美术教育事业作出了启蒙、奠基、开拓的贡献。我国美术事业到今天能有如此兴旺、繁荣，名家辈出，与他们的掘井、汲泉、灌溉、培育是分不开的。”（周积寅）

【泰斗】 “泰山北斗”的简称。《新唐书·韩愈传赞》：“自愈没，其言大行，学者仰之如泰山北斗云。”后用以比喻某一方面负有名望的人。《俞剑华美术史论集·序》云：俞剑华先生“是二十世纪著名的美术教育家、书画家，海内外享有盛名的美术史论泰斗”。（王凤珠）

【开山祖师】 佛教谓在名山创建寺院的第一代住持。后泛指一宗一派的创始人或首创某种事业者。南宋刘克庄《后村诗话》：“本朝诗惟宛陵（梅尧臣）为开山祖师。”俞剑华《中国绘画史·凡例》：“吾友郑昶（午昌）之《中国画学全史》出版，实为空前之巨著，议论透辟，叙述详尽，且包罗宏富，取材精神，纲举目张，条分缕析，可谓中国绘画通史之开山祖师。”（周积寅）

【宗师】 《后汉书·朱浮传》：“寻博士之官，为天下宗师。”宗师：指在思想或学术上，被奉为师表的人。石楠《刘海粟传》：“刘海粟是我国新美术运动的拓荒者，现代美术教育的奠基人，是站在时代前列的学贯中西、艺通古今的一代艺术宗师。”（王凤珠）

【巨匠】 刘海粟《黄宾虹诗集·序》：“老友黄补存（宾虹）先生多才多艺……在他年过古稀后，更上几层楼，愈老愈新，终成一代巨匠，表现出我中华民族永不枯竭的创造力。”巨匠：指在文学艺术或科学等方面有杰出成就的人。（周积寅）

【巨擘】 擘是大拇指，巨擘比喻杰出的人物。中村不折、小鹿青云著，郭虚中译《中国绘画史》（中正书局，1937）载：“现代的中国于墨林艺苑颇寂寞，名匠巨擘绝迹，足以称扬者甚少。”俞剑华1947年《从黄君璧、傅抱石二教授画展论现代画风之转变》：“愚向主写生，痛恶临摹时史之作，著书立说，均阐此旨，闻者狃于积习，或不之信，而愚持之益坚，所幸同志渐广，从事于写生及以复兴唐宋画风为职志者渐众，而黄、傅二君尤为此道杰出巨擘，纵览二君之作，足征愚见之不谬，空谷足音，为之喜而不寐。”（任大庆）

【行家】 又称作家。明代何良俊《四友斋丛说》：“我朝善画者甚多，若行家当以戴文进为第一，而吴小仙、杜古狂、周东村其次也。”明代詹景凤《东图玄览》卷二：“北宋人画人马二册，不著色，其描法精能，本自作家。”行家，原泛指某一行业中的专门家，如俗称“行家里手”。后戏曲艺术中以职业演员为行家。在中国画论中，也指职业画家，即院体画家、民间画工为行家。（周积寅）

【戾家】 又称利家、隶家。南宋张端义《贵耳集》卷上：“掖坦非有出身不除……自嘉泰、嘉定以来，百官见宰相，尽不纳所业……三十年间，词科又罢，两制皆不是当行，京谚云：‘戾家’是也。”明代何良俊《四友斋丛说》：“我朝善画者甚多……利家则沈石田为第一，而唐六如、文衡山、陈白阳其次也。”明代屠隆《画笺·元画》：“评者为士大夫画，世独尚之，盖士气画者，乃士林中能作隶家画品，全法气韵生动，不求物趣，以得天趣为高。”戾家，原乏称某一行业中的生手或业余客串者，非行家，不是正途出身。后戏曲艺术中专以子弟客串的为戾家。在中国画论中也指词翰余事的业余画

家即士大夫文人画家为戾家。（周积寅）

【名家】 清代华翼纶《画说》："笔墨隽永，毫无俗笔，自然名贵，是谓名家。"清代戴熙《习苦斋题画》："大家在气象，名家在精神，骨性天成，自行其是。"名家：指在绘画上学有专长而名为一家。在二十世纪以来的优秀中国画家中，可分为三个等第：一为"大师"，二为"大家"，三为"名家"。名家仅次于"大家"（见"大家"条）。（周积寅）

【方家】 《庄子·秋水》："吾长见笑于大方之家。"成玄英疏："方犹道也。"原指深于道术者，后用于指精通某种学问或艺术之专家。书画作品题款上，常称对方为"方家"，以表尊敬。（周积寅）

【法家】 明代唐志契《绘事微言·苏松品格同异》："苏州画论理，松江画论笔。理之所在，如高下大小适宜，向背安放不失，此法家准绳也。"法家：犹言"方家"。对书画家之尊称。（周积寅）

【画手】 唐代杜甫《杜工部草堂诗笺·冬日洛城北谒玄元皇帝庙有吴道子画五圣图》卷二："画手看前辈，吴生远擅场。"清代《傅山论书画》："画手看前辈，斯生近莫俦。"画手：指画家。

（周积寅）

【高手】 清代《傅山论画》："高手作画，作写意人，无眼鼻而神情举止生动可爱。"指见识和技艺高明的画家。（周积寅）

【妙手】 唐代高适《高常侍集五·画马篇》诗："感兹绝代称妙手，遂令谈者不容口。"指技艺高超的人。（周积寅）

【俗手】 清代方薰《山静居画论》："今人每尚画稿，俗手临摹，率无笔意。"指技艺平庸的人。

（周积寅）

【门人】 《史记·礼书》："自子夏……门人之高第也。"《后汉书·冯衍传上》："盖仲由使门人为臣，孔子讥其欺天。"指弟子、学生。（王凤珠）

【门生】 《后汉书·贾逵传》："皆拜逵所选弟子及门生为千乘王国郎，朝夕受业黄门署，学者皆欣欣羡慕焉。"北宋欧阳修《集古录跋尾·后汉孔庙碑阴题名》："亲授业者为弟子，转向传受者为门生。"后代泛指弟子。南宋岳珂《桯史·天子门生》："以此知卿不附权贵，真天子门生也。"

（王凤珠）

【门徒】 《后汉书·钟皓传》："避隐密山，以诗律教授，门徒千余人。"指门生、弟子。（王凤珠）

【弟子】 《论语·先进》："季康子问：'弟子孰为好学？'孔子对曰'有颜回者好学。'"指学生。

（王凤珠）

【私淑弟子】 见"景行"条。

【字】 ①文字。许慎《说文解字·叙》："盖依类象形，故谓之文；其后形声相益，即谓之字。"②人的表字。在本名之外另取一个和本名意思有某种关系的名字，叫做字。如东晋画家顾恺之，字长康，小字虎头；唐代诗人、画家王维，字摩诘；清代画家原济，字石涛。（周积寅）

【号】 ①名称。如国号；年号。②别号。指人的名和字以外的另起的名字。如北宋诗人、书画家苏轼字子瞻，号东坡居士；清代书画家郑燮，字克柔，号板桥。（周积寅）

【骨董】 同"古董"。明代张萱《疑耀》卷五："骨董二字乃方言，初无定字……朱晦庵《语类》乃作'汩董'，今人作'古董'字。"指古器物。清代松年《颐园论画》："骨董人所出售者，大半赝本，欺人图利而已。赏鉴书画家亦须扩充眼界，毋轻许其真赝，耗财犹细事，出丑是大笑柄耳。"（周积寅）

【古董】 《水浒传》第六十六回："四边都挂名人书画并奇异古董玩器之物。"指可供鉴赏、研究的古代器物（包括古代字画在内）。同"骨董"。

（周积寅）

【清玩】 北宋米芾《画史》："东丹王胡瓌蕃马，见七八本，虽好，非斋宝清玩。"指金石、书画、古器、盆景等可供赏玩的清雅之物。（王凤珠）

【文房四宝】 北宋梅尧臣《宛陵集·九月六日登舟再和潘歙州纸砚》卷三十六："文房四宝出二郡，迩来赏爱君与予。"文房：书房。"文房四宝"：笔、墨、纸、砚四种文具的统称。北宋苏易简著《文房四谱》，一名《文房四宝谱》，叙述这四种文具的品类和故实等。这些文具，制作历史悠久，品类繁多，历代都有著名的制品和艺人。如安徽泾县的宣纸（产于唐代在宣城[今宣州市]集散，故名），歙县（旧为徽州府治）的徽墨，浙江湖州市（旧为湖州府治）的湖笔，广东高要（旧为肇庆府治，古名端州）的端砚，至今还很著名。（周积寅）

【笔】 ①指传统意义上写字、作画的毛笔，为文房四宝之一。毛笔主要由笔头和笔杆组成，笔

头所用的毫料是毛笔质量的关键。毫料以兽类的毛为主，常见的有羊毫、兔毫、狼（黄鼠狼）毫以及狸毫、马毫、豹毫、猪鬃等，也有以禽类的羽毛制笔的。依笔毛弹性可分为：软毫，硬毫，兼毫。优质的毛笔应具有尖、齐、圆、健“四德”，“尖”就是笔锋尖锐，“齐”就是修削整齐，“圆”就是笔头圆润，“健”就是毛笔有弹性。笔杆多用竹管，也有用红木、牛角、骨料、象牙、玉石、青花瓷等作杆的。②指书法、绘画中的运笔技巧，有湿笔、干笔、枯笔、焦笔、颤笔等。（任大庆）

【墨】 ①指传统意义上写字、作画用的黑色颜料，为文房四宝之一。墨的主要原料是炭黑、松烟、油烟、胶等，形态主要有墨锭和墨汁两种。目前市场上的墨汁分油烟墨、松烟墨和炭黑墨三类，油烟墨多以植物或动物油等取烟制成，特点是色泽黑亮，有光泽，其中桐烟墨细腻有光泽，品质最好。松烟墨出现最早，由松树枝燃烧时产生的黑色烟雾收集制成，虽黑，但光泽度差。炭黑墨是用工业炭黑制成的墨，原料是石油、焦煤油等，其附着力差，价格低廉。②指书法、绘画中以水调墨的技巧，有破墨、泼墨、积墨、焦墨、淡墨、死墨、活墨等。（任大庆）

【纸】 指狭义上书写、绘画所用的纸，为文房四宝之一。西汉时已有蚕茧断丝等制作的“絮纸”，东汉蔡伦真正实现了以植物纤维造纸，其后的皮纸、麻纸、藤纸、竹纸、楮皮纸、桑皮纸、草纸等大量出现，为书画使用创造了条件。从尺幅上分，常见的有三尺、四尺、五尺、六尺、八尺、丈二、丈六等。纸有生、熟之分。（任大庆）

【砚】 指研墨的工具，古称研，为文房四宝之一。砚是由新石器时代研磨颜料的研磨器演变而来的。后来人们燃取松烟制成墨丸后，需在一块平面的石版上，用平底小石子压着研磨，这块小石子就称为“研石”，平面的石版就是“研台”。墨锭出现后，便直接在研台上研磨了。除石砚外，汉代有陶砚、漆砚、铜砚等，其形式不一。魏晋时期出现了圆形无釉瓷砚。在唐代，常用的砚台多为箕形陶砚，但先后开发出来了被后世视为“名砚”的端、歙、洮等砚材。砚台的品质在于石质是否滋润而细腻，发墨而不损笔。（任大庆）

【毫料】 指用以制作毛笔笔头的原料。毫料以兽类的毛为主，常见的有羊毫、兔毫、狼（黄鼠狼）毫以及狸毫、马毫、豹毫、狗毫、猫毫、猪鬃等。也有以禽类的羽毛制笔的，如鸡毫、鸭毫、鹅毫、雁毫、孔雀羽毛等，但较少见。（任大庆）

【彩毫】 唐代温庭筠《塞寒行》：“彩毫一画竟何荣，空使青楼泪成血。”指画笔。（周积寅）

【湖笔】 ①指浙江湖州一带所生产的毛笔，湖笔的主要产地在吴兴县善琏乡。②指以湖州生产毛笔的工艺所制作的笔。（任大庆）

【宣纸】 ①唐代时产于宣州，用楮树内皮纤维所造的纸，品质优良宜于书画，为当时宣州府之贡品。唐张彦远《历代名画记》：“好事家宜置宣纸百幅，用法蜡之，以备摹写。古时好拓画，十得七八，不失神采笔踪。”②元初起产于宁国府（原为宣州，宋乾道二年升为宁国府）泾县的优质书画用纸。泾县造纸，系用当地或邻县所产的青檀树内皮为原料，约在明清之际，又加入了以当地所产的沙田稻草加工而成的“棉料”，纸张的白度和柔软度都有所增加。现在泾县所生产的宣纸，按原料中皮、棉的配比不同，分别为“特净”、“净皮”、“棉料”三个档次。③宣德纸的简称。明吴景旭《历代诗话》：“宣庙（宣德帝庙号宣宗）器首为铜器，次为窑器，次漆器，次纸墨。”又云“宣纸至薄能坚，至厚能腻，笺色古光，文藻精细，有贡笺，有棉料，式如榜纸，大小方幅可揭到三四张，边有‘宣德五年造素馨纸’印。”可知当时人们习惯于把宣德年间所造的贡纸及贡笺称为“宣纸”。④宋代用以书写任命官员诏书的专用纸。宋代一般官员的任命诏，用普通纸张，由中书省发出。惟独用于任命宰相者，用一种称为“宣麻”的白麻纸，由皇帝直接颁下，公布于朝。宋人李焘《续资治通鉴长编》卷二五四记：“熙宁七年六月，诏降宣纸式下杭州，岁造五万番。自今公移常用纸，毋得用宣纸相乱。”此处的宣纸指的就是由中书省所发“任命诏”的专用纸。（任大庆）

【生纸】 从纸槽中抄出烘干后，未经上胶矾、施蜡、染色等工序的白纸。生纸吸水性强，水墨晕染的效果好，适宜作写意画。（任大庆）

【熟纸】 是在生纸的基础上经过了上胶矾、填粉、施蜡、染色等工序加工后的纸。熟纸不吸水，不会晕化走墨，其浅色者，适宜作工笔画。其彩色的蜡笺、洒金宣等，一般用于书写对联、匾额

之用，或是在装潢书画时，用于诗堂、引首等处。

（任大庆）

【半熟纸】 介于生纸与熟纸之间，适宜作兼工带写的国画。（任大庆）

【文玩】 指古代文人书房案头的各类文具，融实用价值与观赏价值于一体。除笔、墨、纸、砚“文房四宝”外，还有笔筒、笔格、笔洗、笔觇、墨盒、墨床、镇纸、裁刀、水注、水盂、印章、印泥、印盒等。

（叶蕾）

【镇纸】 指写字作画时用以压纸或书籍的器具，由古代文人在案头上时常把玩的小型青铜器、玉器发展而来，一般以铜、玉、水晶、玻璃、陶瓷等制作，形制较小，多取动物造型。（叶蕾）

【镇尺】 又名“书尺”，用以压纸或书籍的器具，多为长条形，以红木、紫檀、黄杨、铜、石等材料制作。镇尺大多两根成对，上面刻印铭文或对联。

（叶蕾）

【笔觇】 一名“笔舐”、“笔掭”，是舐笔之器。

（叶蕾）

【笔洗】 是用来盛水洗笔的器皿，一般较水盂为大。明屠隆《考槃余事》中载有多种质地，今最常见的是瓷笔洗，亦有以玉、陶、铜、象牙、犀角等材质制作的。（叶蕾）

【水盂】 盛清水以备磨墨之器。宋赵希鹄《洞天清禄集》谓：“晨起则磨墨汁盈砚池，以供一日用，墨尽复磨，故有水盂。”水盂造型一般为圆形小口、大腹，取水时一般用细长柄之铜水匙。水盂以瓷器为主要材质。（叶蕾）

【水注】 一种有嘴可注水的小水壶，亦称“砚滴”，用于在砚上滴水。一般以瓷、陶，或铜、玉等材料制成。体型小，有小孔和滴嘴，掌握注水多寡只需以手指按住小孔便可。（叶蕾）

【格碗】 笔洗中分隔为两格或三格者。

（叶蕾）

【格碟】 口沿较深的瓷碟，内有五格，中间一格可用以储水，旁有四格可用来溶泡颜料，使用方便。格碟一般配套有盖。（叶蕾）

【笔格】 亦称“笔搁”、“笔架”，为搁笔用具。笔格材质多样，有铜、瓷、石、珊瑚、玛瑙、水晶、玉、木、紫砂、象牙等，多为山形。（叶蕾）

【笔搁】 参见“笔格”条。

【笔架】 参见“笔格”条。

【题画诗】 在中国画的空白处，往往由画家本人或他人题上一首诗。诗的内容或抒发作者的情感，或谈论艺术的见地，或咏叹画面的意境，诚如清方薰《山静居画论》所云：“高情逸思，画之不足，题以发之。”这种题在画上的诗就叫题画诗，是绘画章法的一部分。它通过书法表现到绘画中，使诗、书、画三者的美极为巧妙地结合起来，并相互映发，丰富多姿，增强了作品的形式美感，构成了中国画的艺术特色。当然，宋以前许多赞美绘画或对绘画有感而发的诗歌，并不题在画上，从广义讲也是题画诗。清代诗人王士祯《蚕尾集》说：“六朝以来题画诗绝罕见。盛唐如李白始创为画松、画马、画鹰、画山水诸大篇，搜奇抉奥，笔补造化……子美创始之功伟矣。”唐代诗歌盛行，题画诗也丰富多彩，但题画诗并非始创于杜甫，六朝时有些诗人就为画扇、屏咏过诗。六朝至唐代的诗与画并没有在形式上真正地融合，也无画家在画上亲自题诗的风气。北宋的题画诗，由于文人画运动而发展起来，如文同、米芾、米友仁以及赵佶等，都有题画诗，但多数题画诗与题跋一样，只是写在自作画卷的后尾或前面，而直接题在画上的并不普遍。在我们所见的作品中，画家把诗直接题在画上，从形式上将诗与画融合在一起的，始于赵佶（如《蜡梅山禽图》）。不过，在他亲自掌管的翰林图画院中的画家多不题款，更不题诗，有时只在画上写个名字，直到明清画院仍然如此。到了元代，画上题诗才真正兴起并成熟起来。明清以来，题画诗尤为盛行，徐渭、董其昌、郑板桥、吴昌硕等人，几乎每画必题，每题必诗，信手拈来，出神入化，无论在内容与形式上，都比以前有进一步的创造，获得更加完美的统一。我国有关题画诗的著作甚富：有辑录前人题画诗的，如南宋孙绍远《声画集》、清代陈邦彦《历代题画诗》；有题自画的，如明代李日华《竹□画媵》，清代原济《大涤子题画诗跋》，奚冈《冬花庵题画绝句》；有题同时代人画的，如李日华《墨君题语》；有题历代名画的，如清代吴修《青霞馆论画绝句》等。（周积寅）

【印章】 印：图章，印信。如玺、宝、印、章、记等，统称为印。《史记·封禅书》：“使各佩其信印。”印章：汉制，官秩二千石以上，其印文曰章；六

百石、四百石至二百石以上，其印文曰印，称某官之印。后通称图章为印章。古称“□”或“□”，后作“玺”。秦统一六国，皇帝的印信称“玺”，官、私所用均称“印”。至汉代，官印中始有“章”和“印章”之称。唐以后，皇帝所用印或称“宝”，官、私所用印别有“记”、“朱记”、“关防”、“图章”、“花押”等名称。文字形制随时代而变化，风格各有特点。先秦及秦、汉的印章多用于封发物件、简牍之用，将印盖于封泥之上，以防私拆，并作信验。而官印又是权力的象征。后简牍易为纸帛，封泥之用渐废，印章改用朱色盖。印章上的文字称“印文”。印文凸起，钤盖在纸绢上后成白地红字的，称“朱文”（“阳文”），反之，称为“白文”（“阴文”）。古代多用铜、银、金、玉、琉璃等为印章，后有牙、角、水晶等；元以后石章盛行。印章除日常应用外，则多用于书画作品上，有姓名印和闲章两种。姓名印，又称名印，私印的一种，即刻有某人姓名的印章。书画上钤在作者名款旁边。闲章，又名书画印，其印文内容或来自经史典故、诗词佳句、名言警句、书画理论，或反映其所追求的精神境界、人生态度，或发表其艺术主张，其中充满了哲学的、美学的、文学的色彩，耐人寻味，可谓“闲章不闲”。起首印（章），闲章的一种，钤盖于字画的起首处。押角印（章），亦作“押脚印（章）”，闲章的一种，钤盖于书画之下角，或其他空隙部位。肖形印，又名象形印、图案印，闲章的一种，指刻有图案的印章之统称。古代肖形印图画有龙、凤、犬、马以及人物等。当今一些书画家也常用之。收藏鉴赏印，闲章的一种，用于书画、图书上的印章。始见于唐代，后世逐渐风行之。如唐代李世民“贞观”连珠印，北宋米芾的“米氏审定真迹印”，清代弘历“乾隆御览之宝”等。印章遂成为我国特有的艺术形式之一。（周积寅）

【印】 见“印章”条。

【图章】 见“印章”条。

【姓名章】 见“印章”条。

【闲章】 见“印章”条。

【起首章】 见“印章”条。

【押角章】 见“印章”条。

【肖形印】 见“印章”条。

【收藏鉴赏印】 见“印章”条。



清“乾隆御览之宝”朱文印

【印泥】 印泥是钤盖印章的材料。主要是以朱砂、朱镖、艾绒、蓖麻油、麝香、冰片等调和制成。一般印泥除了红色外，还有各种特殊的印泥，如绿色、蓝色、黑色、褐色印泥等。（叶蕾）

【界尺】 语出唐代张彦远《历代名画记》：“植柱构梁，不假界笔直尺。”界尺原指建筑绘图时专供毛笔画直线的工具，用硬木或竹片制成，在尺的一侧刻出一个阶梯状的凹槽，使用时，把界尺放在所绘部位的下方，手执一支钩线笔与一根光滑的竹棒，后面的竹棒抵在界槽内移动，前面的毛笔便可在纸绢上画出均匀工整的墨线，清代沈宗骞《芥舟学画编》：“今之论界画者，但用尺引笔。”

郑绩对“界尺”有不同的解释，《梦幻居画学简明》云：“文人之画，笔墨形景之外，须明界尺者，乃画法界限尺度，非匠习所用间格方直之木间尺也。”他所说的“界尺”是指文人作画的“界限尺度”，并具体分析说：“夫山石有山石之界尺，树木有树木之界尺，人物有人物之界尺。如山石在前，其山脚石脚应到某处，而在后之山石，其脚应在某处；如树在石之前，则树头应在石前，而石脚应在树后；如人坐石上，脚踏平坡，则人脚应与石脚齐；人坐亭宇门帘，可容出入，近人如此大，远人应如此小。推之楼阁船车，几筵器皿皆然，所谓界尺者此也。至云丈山尺树，寸马分人，亦界尺法。但非写一丈高山、一尺高树、一寸大马、一分大人也，盖山高盈丈，树宜数尺，不宜盈丈；马大成寸，人可几

分，不可成寸云尔。故读古人书，要揣情度理，勿以词害意，方善取法。此文人作画界尺，即前后远近大小之法度也。” （任大庆）

【界笔】 唐代张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》卷一：“吴（道子）宜为‘画圣’，神假天造，英灵不穷。众皆密于盼际，我则离披其点画；众皆谨于象似，我则脱落其凡俗。弯弧挺刃，植柱构梁，不假界笔直尺。”界笔，指画界画用的笔，用以画直线。 （周积寅）

【真迹】 真：本来面目。真迹指书画家本人的手迹。唐代杜甫《戏题王宰画山水图歌》：“十日画一水，五日画一石，能事不受相促迫，王宰始肯留真迹。” （任大庆）

【赝本】 赝：假的。赝本指伪造或仿造的书画。楼钥《跋汪季路藏修禊序》诗：“赝本满东楼，琐琐不足呈。”清代松年《颐园论画》：“骨董人所出售者，大半赝本，欺人图利而已。” （任大庆）

【赝品】 一名“赝鼎”，指伪造或仿造的物品。清代方薰《山静居画论》卷下：“高詹事题白阳山人画后云：宋元之迹，大半为赝鼎。” （任大庆）

【赝鼎】 参见“赝品”条。

【摹】 摹是一种书画学习的方法，也是一种主要的作伪方式，是以较为透明的纸蒙在真迹之上，下透灯光，先双钩再填墨色，这样拷贝出来的作品与真迹相比非常地近似，称为“响拓”，也作“向拓”，常见于对古代法书或风格谨细名画的作伪。 （任大庆）

【临】 临是学习古代书画作品的主要方法，是指对着真迹，一边观看一边临习。这种方式也被运用于对行草书和写意性绘画的作伪，它与摹相比，不受拘束，更加灵活自由，可以克服笔墨呆滞刻板的弊病，但也不可避免会露出作伪者本人的笔性。 （任大庆）

【仿】 仿是作伪者根据真迹作者的风格特征、笔法结构而制作而成，其精良者往往极具欺骗性，仔细观察则可通过作伪者不同于原作者的“习气”、时代风格的差别等方面分辨是非。仿本一般无原作为蓝本，作伪者多凭自己的想象，或依据某些有关的旧闻和著录制成。有些虽有原作参照，但仅略取大意，并不照本临、摹，故也属仿制。古代的一些大名家如沈周、文徵明、恽寿平、石涛等，后人学其书画者极多，有些人长期研习某家书画后能在笔墨、结构、布置等方面与之颇为相似，于是就可按其大意，从事仿作，如张大千即以善仿石涛著称。旧时的假书画作坊也常使学徒长期临学某家书或某家画，学成后便大量仿制。仿较摹、临自然生动，但容易露出仿者的本相，而且艺术水准也难以达到原作者的高度。 （任大庆）

【造】 指的是凭空臆造，并不顾忌真迹或原作者的风格特点。这种作伪方式主要运用于那些见于记载，但罕有真迹者，如一些古代的名臣忠烈，因没有“标准件”对证，故而易于欺世。

（任大庆）

【代笔】 是指画家请别人代为创作，后自己落款加盖印章。代笔书画历代都有，往往是经画家本人同意，而约请自己的朋友、学生为之。代笔书画因为名款、印章皆真，鉴定有一定难度。

（任大庆）

【乱真】 北宋米芾《画史》：“印湘见画即摹，无不乱真。”《宋史·米芾传》：“画山水人物，自名一家，尤工临移，至乱真不可辨。”谓善于摹仿，可同真的相混。 （王凤珠）

【逼真】 北宋韩琦《稚圭论画》：“观画之术，惟逼真而已。得真之全者绝也，得多者上也，非真即下也。”指与真的极为相似。 （周积寅）

【避讳字】 是指在一些历史时期，书画家创作的内容与皇帝或自己的长辈的名字有同样文字时，采取的非正常的写法。避讳，分避皇讳和避家讳两种，避皇讳就是避当朝皇帝及先帝的名字，避家讳则是避作者自己长辈及先祖的名字。避讳的形式主要有：缺末笔避讳，将所讳之字的最后一笔空缺不写，或是将所讳之字用同音字代替，还可以将所讳之字，加注说明。由于避讳字显示出明显的时代性，所以用来作为断代的依据。 （任大庆）

【返铅】 在设色画中，用铅粉制造的白色颜料绘制物象后，因年久铅粉氧化而变成灰黑色，俗称返铅。铅粉是古代用化学方法制造出来的颜料，铅粉入画，目前最早可见于北魏时期的敦煌莫高窟，当时的画工以铅丹和银朱熔合作颜料，绘制壁画中的伎乐、飞天等形象，现均已返铅变成黑色。但古代画家在纸绢上作画，大都使用白垩、蛤粉作白颜料，经久不变。约在清代乾隆初期，才有用铅粉用在卷轴画上的例子，因此，在此之前的绘

画作品是不会出现返铅现象的。（任大庆）

【笔性】 是指书画家有规律的用笔习惯，包括执笔、运笔的方式，行笔的节奏和力度等，这是画家几年甚至几十年长期积累形成的，在临摹、创作的过程中，会或多或少地流露出来，对于鉴定书画起到重要的作用。（任大庆）

【苏州片】 "苏州片"主要是指江苏苏州地区的作伪。沈德符在《万历野获编》中记载"骨董自来多赝，而吴尤甚，文士皆以糊口。近日前辈，修洁莫如张伯起，然亦不免向此中生活。至王伯穀全以此作计然笑矣。"张凤翼和王□登作为当地著名的儒士和书画收藏家，尚且从古董作伪中渔利，市侩者可想而知。"苏州片"形成于明代中后期，持续时间直至近代。大多仿造唐宋元明大名家的作品，缺乏创造，笔法虚弱无力，图式有明显的雷同感。大多有底稿，以绢本工笔设色画居多，名款都是古代擅长青绿山水的名家，如李思训、李昭道、赵伯驹等，尤以仿造仇英作品为多，但笔力一般较为软弱。"苏州片"流传的范围相当广，几乎全国各地都有。（任大庆）

【广东造】 "广东造"主要以做绢本设色人物为主，兼做少量山水、花卉。清末至民国年间，广东有一批专门做假画的商人，多半伪造宋以前画史上的大名家，如吴道子、尉迟乙僧、张萱等人物画。用很重的胶矾熟绢，绢丝绵软毫无骨力，通过作旧，显出貌似很古的深茶锈色。"广东造"多以水作旧，因此，作品大都脱裱，在作品开卷时有刺鼻的霉味，绢本表面有红斑。此外还常将清人真迹改成古代作品。（任大庆）

【扬州皮匠刀】 又称"扬州片"、"扬州刀"、"扬州帮"，清代早、中期作于江苏扬州地区，主要伪造当地书画名家石涛、郑板桥等人的作品。据说当时因为凡是扬州造假的书画，其题款的末笔，尤其字的撇和捺，一般都形似旧时皮匠用的楦刀，肚圆而尾翘。这几乎成了扬州假货的特有标志，所以世人多称扬州的赝品为"扬州皮匠刀"，他们作假都是固定的路子，变化很少。（任大庆）

【河南造】 又称"开封货"。明末清初作于河南开封地区。专造颜真卿、柳公权、苏轼、黄庭坚、米芾、蔡襄、赵孟頫、鲜于枢等唐、宋、元名家书法，也造包拯、岳飞、朱熹、文天祥等名人的字，多为手卷，也有挂屏。"河南造"的特征，一是草书居多，书写流利，字体光滑；二是皆为纸本，用河南皮纸、棉纸，或用粉笺揉后染色，或用蜡光纸，书写后再上色揉折，再次展平后，原来的色粉剥落，有明显的"开片"纹以显陈旧。（任大庆）

【湖南造】 又称"长沙货"、"湖南刀"。清代早、中期作于湖南长沙地区。大约清康熙至道光时期，湖南长沙地区伪造的书画，既有画幅，也有字条、对联。多造明清间的著名人物何绍基、左宗棠、曾国藩等，或是冷名书画家的作品，如杨继盛、杨涟、周顺昌、史可法等。有画幅、对联等形式，画面结构疏落，技艺较差。材料绝少用纸，都用绫或缎，染色后用水大力洗刷，冲去表面的光亮，看起来就显得灰暗、陈旧。（任大庆）

【北京后门造】 "后门造"专指清末民国在北京地安门附近的作伪，其制作的伪作大多仿冒清代宫廷画家的作品，以"臣字款"或郎世宁的伪作居多。后门造的题材多样，但以设色画居多，其形式有立轴、手卷、成扇等。画面工整富丽，多有伪造的乾隆题字、清宫玉玺藏印和诸大臣题跋，但所钤印鉴往往违反规范，整体显得杂乱无章。装裱仿内廷格式，手卷多以黄绫包首，卷外再以黄绫布包裹。画轴也以黄绫装裱，配以红木、象牙轴头，十分考究。成扇多用红木或紫檀、鸡翅木为骨，扇面多用泥金笺，扇骨上多刻诗填金，装配在红木长盒里，内衬蓝色丝绸，感觉富丽堂皇。（任大庆）

【上海造】 民国时期在上海地区形成了一个书画造假集团，造假水平较高。集团内部分工明确，绘画、摹款、仿印、做旧各司其职，专业化程度高。多作清代名家作品，尺幅较大，裱工考究。（任大庆）

【装】 指对书画、书籍等纸、织品类艺术品、文献、档案进行修整、装饰、加固的手工工艺或装修样式，着重于镶衬及装成工艺。（陈龙）

【裱】 略同于"装"，着重于使用胶黏剂粘合纸张、织品的工艺步骤。（陈龙）

【表】 同"裱"。明周嘉胄《装潢志》："表之于糊，犹墨之于胶。墨以胶成，表以糊就。"（陈龙）

【褾】 ①同"裱"。②包首（见"包首"）。唐张彦远《法书要录》："时见宫人出六十余函于亿岁殿曝之，多装以镂牙轴、紫罗褾，云是太宗时所装。

其中有故青罗裱、玳瑁轴者，云是梁朝旧迹。褾首各题篇目行字等数，章草书多于其侧贴以真字楷书。”南宋周密《齐东野语》：“两汉、三国、二王、六朝、隋、唐君臣墨迹，用克丝楼台锦褾，青绿簟纹里，大姜牙，云鸾白绫引首，高丽纸赚，出等白玉碾龙簪顶轴，檀香木杆，钿匣盛。”此“褾”、“里”即为包首及天头。（陈龙）

【褙】 将纸、织品层层粘合，引申为装裱意，着重于加固、整合半成品裱件的工艺步骤。（陈龙）

【背】 略同于“褙”，同时可作覆背工序或背纸意。（陈龙）

【揭】 揭去原有镶衬、裱褙部分的纸、织品等。明周嘉胄《装潢志》：“书画性命，全关于揭。绢尚可为，纸有易揭者，有纸质薄、糊厚难揭者。”（陈龙）

【褫】 本意为夺取衣服，此即除去原有装饰，重新装裱。（陈龙）

【池】 边饰、缘饰、装饰意。唐颜师古《匡谬正俗》：“池者，缘饰之名，谓其形象水池也。”引申为防护、加固之意。（陈龙）

【潢】 ①同“池”。明方以智《通雅·器用》：“潢，犹池也。”②染纸。北魏贾思勰《齐民要术》：“凡潢纸，灭白便是，不宜太深，深则年久色暗也。”（陈龙）

【装裱】 修整、装饰、加固书画等纸、织品类艺术品、文献、档案的手工工艺。（陈龙）

【揭裱】 即将书画原装材饰一并除去，再按一定程序将背纸及托心纸揭尽，仅存书画原纸及题跋，再进行重新装裱的工艺。（陈龙）

【装背】 ①装裱意。唐张彦远《历代名画记》：“自晋代已前，装背不佳，宋（笔者注：南朝宋）时范晔，始能装背。”②覆背工序。北宋米芾《画史》：“装背画不须用绢。”（陈龙）

【装褙】 同“装背”。（陈龙）

【装褫】 装裱、揭裱意。南宋周密《齐东野语》：“应古画装褫，不许重洗，恐失人物精神、花木秾艳。”（陈龙）

【装池】 装裱意。清陆时化《书画说钤》：“书画不遇名手装池，虽破烂不堪，宁包好藏之匣中，不可压以他物。”（陈龙）

【装潢】 装裱意。《唐六典》：“崇文馆有装潢匠五人，秘书省有熟纸匠、装潢匠十人。”（陈龙）

【装治】 装裱、整护之意。南朝宋虞和《论书表》：“装治卷帖小胜。”（陈龙）

【装理】 装裱、整理之意。唐张彦远《历代名画记》：“余自弱年，鸠集遗失，鉴玩装理，昼夜精勤。”（陈龙）

【装护】 装裱、保存、整护之意。唐张彦远《历代名画记》：“梁武帝命朱异、徐僧权、唐怀充、姚怀珍、沈炽文等，又加装护。”（陈龙）

【装界】 装裱之意，因裱件多矩直方正如界，故此称之。南宋周密《齐东野语》：“《六典》载‘崇文馆有装潢匠五人’，即今背匠也，本朝秘府谓之装界，即此事，盖古今所尚云。”（陈龙）

【装轴】 ①安装轴头（见“轴头”）。②装裱意。南宋周密《齐东野语》：“按唐《艺文志·序》载：四库装轴之法，极其瑰致。”（陈龙）

【装修】 装潢、修整、修复意。（陈龙）

【重装】 揭裱、重新修裱意。明周嘉胄《装潢志》：“古迹重装，如病延医。”“凡重装尽善，如超劫还丹。”（陈龙）

【改装】 同“重装”。明周嘉胄《装潢志》：“前代书画传历至今，未有不残脱者，苟欲改装，如病笃延医。”（陈龙）

【手装】 亲自、亲手装裱、装订。多用于题跋、印文，如“某某手装”。（陈龙）

【裱褙】 同“装背”。（陈龙）

【表背】 同“装背”。明周嘉胄《装潢志》：“《辍耕录》云：‘画有十三科’，表背亦有十三科。”（陈龙）

【褾轴】 同“装轴”。唐张彦远《历代名画记》：“或者云：‘书画以褾轴贾害，不宜尽饰。’”。（陈龙）

【褾褫】 包首（见“包首”）。南宋赵构《翰墨志》：“皆用皂鸾鹊木锦褾褫。”明杨慎《画品》：“其复首曰褾褫。”复首即包首，褾褫一词仅指书画裱件的包首。（陈龙）

【背褾】 裱褙、装裱、揭裱意。北宋米芾《画

史》:“古画若得之不脱,不须背褾。若不佳,换褾一次,背一次,坏屡更矣,深可惜。” (陈龙)

【复裱】 揭裱意。清周二学《赏延素心录》:“托画亦用前纸,更拣密腻者,不但质韧护画,他日复裱,且易揭起,可供书画家挥染。” (陈龙)

【复褙】 同“复裱”。

【褫褙】 揭裱、裱褙、装裱意。明方以智《通雅·器用》:“《王氏谈录》言:‘公好永禅师书,手自褫褙’,即装潢也,今日裱褙。” (陈龙)

【重背】 ①同“重装”。②指保留原旧裱的镶料,仅揭去一半背纸再重新覆背的工艺。北宋米芾《书史》:“余寻重背,以台州黄岩藤纸捶熟,揭一半背,滑净软熟,卷舒更不生毛。”③指在原裱件背后再加一层背纸。清周二学《赏延素心录》:“趟幸购剧迹,即缣楮苏脱,宜斟酌修整,不可重背。”这种“重背”是对裱件的破坏,不可图省事而为之,应当予以反对和摒弃。 (陈龙)

【潢治】 装裱、整护、揭裱意。《新唐书》:“张易之奏天下善工潢治,乃密使摹肖,殆不可辨,窃其真藏于家。” (陈龙)

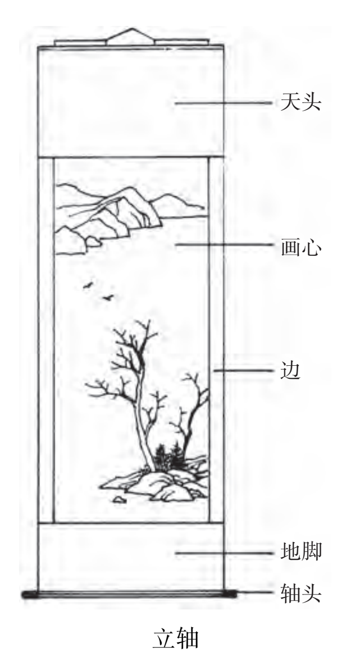
【苏裱】 指两宋以后逐渐形成于苏州地区的文人书画装裱工艺流派,是我国南方书画装裱工艺的代表。由于宋室南迁,经济、文化中心南移,文人雅士、商贾藏家云集,加之吴地物资充盈,材料多样、品质较高,手工业发达,装裱行业在苏州地区迅速发展。至明代逐渐成为我国装裱行业的中心,嘉靖、万历间进入全盛,明清以来大部分其他地区的装裱行业均由其发端或受其影响。苏州装裱适应吴门文人书画的风格与装裱需求,选料考究,做工精良,裱件装治熨帖、干挺平软、素净淡雅,技艺全面,整旧得法。明周嘉胄《装潢志》:“装潢能事,普天之下,独逊吴中。”为明清封建统治阶级及文人士大夫阶层所推崇。解放后,苏裱在保护书画文物,发展书画艺术,促进文化交流方面都作出了巨大贡献。 (陈龙)

【京裱】 指明清两朝形成于北京地区的宫廷书画装裱工艺流派,是我国北方书画装裱工艺的代表。明朝初年永乐帝迁都北京,北京遂成为北方经济、文化中心,随着封建经济的不断发展,皇室及文人士大夫阶层收藏日丰,书画不断普及,装裱业不断发展。清钱泳《履园丛话》:“装潢以本朝为第一,各省之中苏工为第一……乾隆中,高宗深于赏鉴,凡海内得宋、元、明人书画者,必使苏工装潢。”因此大批苏裱艺人进入京城,技艺精湛者被召入皇宫,成为京裱之师。宫廷书画装裱风格多趋应皇家审美,色彩辉煌、品式纷繁、富丽典雅、大气庄重,又因北方气候干燥、多风沙,故裱褙厚重、材质坚实。在传统苏裱优点的基础上,融合了北京地区地域、文化等特点,形成了其用料、工艺、成品裱件等方面的特色。解放后,尤以北京故宫博物院及荣宝斋的装裱工艺为代表,在我国装裱业中独树一帜。 (陈龙)

【吴装】 ①指苏州地区的古籍装帧。明胡应麟《少室山房笔丛·甲部·经籍会通四》:“凡装,有绫者,有锦者,有绢者,有护以函者,有标以号者。吴装最善,他处无及焉,闽多不装。”今人多引“吴装最善,他处无及”一句形容“苏裱”佳善,实为描述书籍装帧,此乃断章取义之讹。②即“苏裱”。 (陈龙)

【扬裱】 指发展、形成于扬州地区的长于装治古旧书画的装裱工艺流派。其吸取了苏裱、京裱等流派之长,在古画重装方面独树一帜,装治考究,品式古雅。 (陈龙)

【广裱】 指形成、发展于广东地区的书画装裱工艺流派。以使用石花菜作粘合剂原料为特色,品式多趋应岭南画风,色彩明快、典雅,裱件平软、熨帖。 (陈龙)



立轴

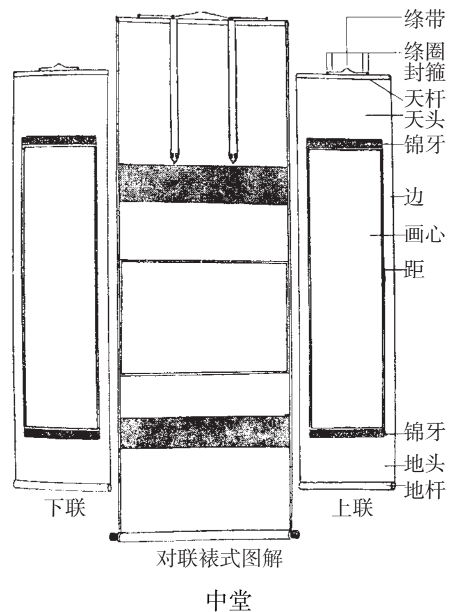
【立轴】 用于立面展示、悬挂的书画装裱形式的总称，是书画装裱中最常见的形式。包括“中堂”（见“中堂”）、“条幅”（见“条幅”）等。（陈龙）

【中堂】 指单幅悬挂、裱件尺幅较大的立轴或配以对联悬挂的尺幅较宽大的单幅立轴。因常悬挂于堂屋正中“装堂遮壁”而得名。（陈龙）

【条幅】 指书画心为竖式且较为狭长的立轴款式。因旧时多悬挂于房屋两侧的“山墙”上，亦称之为“条山”。（陈龙）

【屏】 ①置于建筑物内用来间隔或挡风的活动屏障，亦称“屏风”。是中国古代建筑中的重要陈设及装饰。②蒙贴于木框屏风上的狭幅书画。（陈龙）

【条屏】 指尺幅相同、内容成套的狭幅作品的装裱形式。常以一色绫、绢、锦等装成等样裱件，地杆两端齐平裱件左右两边，不安轴头（参见“轴头”条）而封以锦、绫等。也称“屏条”、“套屏”、“堂屏”，是由唐代以前的屏风画演化而来。每组条屏数量均为偶数件，常见的有四条屏、六条屏、八条屏等。（陈龙）



中堂



条幅



条屏



屏对

【屏对】 指作品内容为对联形式的条屏(参见“条屏”条)。一般与中堂(参见“中堂”条)配挂或一对单独悬挂。尺寸均有定式,不宜宽大。

(陈龙)

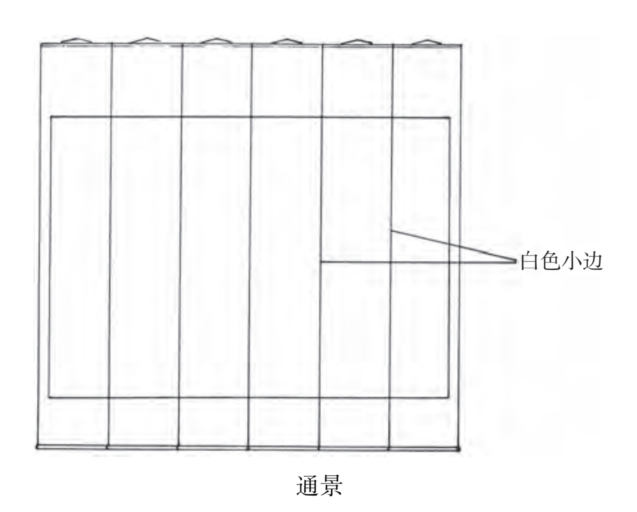
【通景】 指将尺幅较大的横幅书画作品分割成竖条分别进行装裱、合并悬挂的装裱款式。除首尾两幅外侧镶以绫、绢、锦边外,其余裱件长边均镶以极窄白色纸、绢,地杆平于裱件左右,不安轴头,仅封以锦、绫等。悬挂时画幅紧密相连,故名“通景屏”,又称“海幔”、“连屏”。通景屏的画心多是由多条画心组合成一件景物连贯的大画,因容纳的内容多,极能展现出宏伟的气势。

(陈龙)

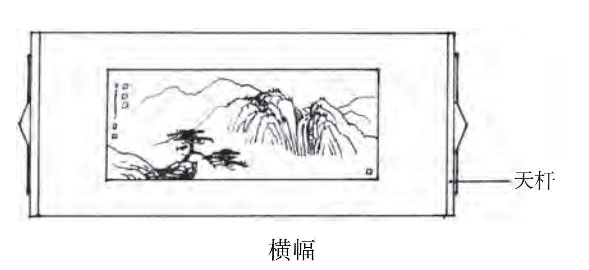
【横幅】 指横长幅挂墙的字画卷轴。由横式卷轴款式演化而来,右边装天杆,左边装天杆或和合杆(见“和合杆”)的一种装裱形式。也称“横挂”、“横披”,是随着书画横披创作形式的产生而出现的,北宋赵希鹄《洞天清禄集》:“古画多直幅,至有画身长八尺者,双幅亦然。横披始于米氏父子,非古制也。”

(陈龙)

【手卷】 指放置于台面,供人从右至左、边收卷边观赏的装裱形式,是书画装裱中工序极为繁复、工艺要求较高的一种形式。手卷是竹简、木



通景



横幅



手卷

简、经卷、书卷形式的延续与升华。裱件尺寸一般高二十至四十厘米,横长从三五米到一二十米不等,收卷起来便于赏玩、携带。内容一般由书画题名、书画心(可一幅或多幅连缀)、题跋等合为一卷,如无题名及题跋者则装以空白引首(见“引首”)及拖尾(见“拖尾”),供后人书写题名及题跋。天头、引首、画心、题跋、拖尾之间均镶以淡色绫、绢隔界(见“隔界”),天头背端覆加织锦包首(见“包首”)。裱件尾端嵌装牙、角、玉石、杂宝等材质的圆形轴片,与裱件齐平,天杆嵌装铜环、缝装八宝带(见“八宝带”),缝加与轴片同质插签(别子)以收束裱件。手卷又因镶边的做法不同分为撞边(碰边)、包边(沿边、套边)、翻边(卷边、转边)三种形式。手卷一般裹以华美丝绸锦布,精制木匣存放。

(陈龙)

【横卷】 即“手卷”。

【册页】 指将成套小幅作品装成硬册、折叠翻阅的装裱形式,宋代以后一般多用于碑版拓片、书信手札、小帧字画、书画扇面的装裱。册页源于唐代佛教经卷中的“旋风叶子”,后因展阅不便、容易脱落,逐渐拆开。又因翻久次序容易错乱,遂装订成册。册页的页数一般都取双数,少则四页,多则二十页以上,以十二页左右较为常见。每册前后一般加两页副页,供人题跋之用。册页封面、封底一般为名贵木料(独板或镶边木板)加工而成,或木、纸板包覆织锦而成。册页内页装池主要有四种形式,即左右开合的“折装”(见“折装”)、“蝴蝶装”(见“蝴蝶装”);上下开合的“推篷装”(见“推篷装”);连续展开的“经折装”(见“经折装”)。各依画幅形制及尺幅决定,各有不同的视觉美感,但



册页

以“折装”最易保存、观赏，也最为普遍。 （陈龙）

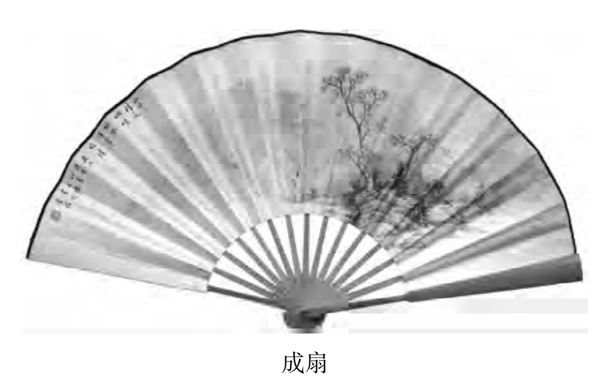
【成扇】 指仍装有扇骨、扇柄的扇子，其形制包含纨扇（见“纨扇”）、团扇（见“团扇”）、障扇（见“障扇”）、折扇等数种。书画成扇是书画装潢、收藏、展示、玩赏中的特殊形制，是书画艺术与实用艺术的完美结合，并逐渐发展成为一种独特的扇面书画创作形式。 （陈龙）

【宣和装】 指宋徽宗宣和时期（1119～1125）内府珍藏名迹装修所设计、制定的书画装潢格式，也称“宣和裱”、“宣和式”、“宋式裱”等。现泛指作两色裱，不镶宽边，仅在画心四边镶深色小边，以及在天头加贴惊燕（见“惊燕”）的立轴装潢款式。

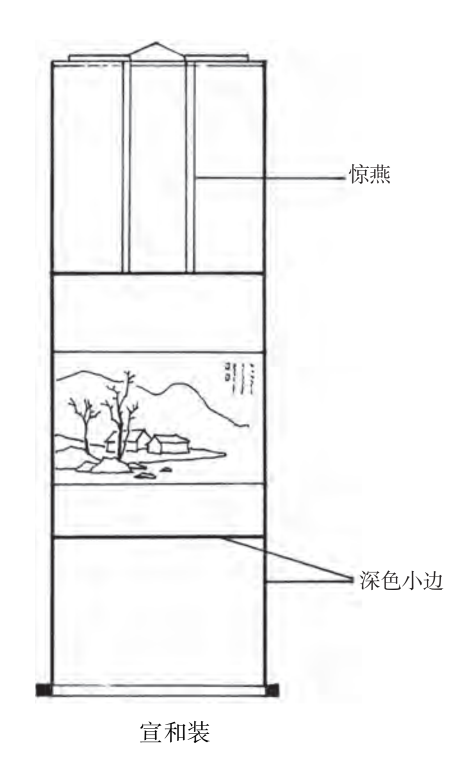
（陈龙）

【折装】 册页装潢的一种款式。左右开合，每面打开页有两幅独立的窄幅书画心，其间间隔有镶料。因镶料镶嵌方法不同，又可分“五镶折装”、“挖镶折装”。 （陈龙）

【蝴蝶装】 ①古籍装帧中书页版心向内折叠装订的一种形式，打开时如蝴蝶展翅，故名。②册



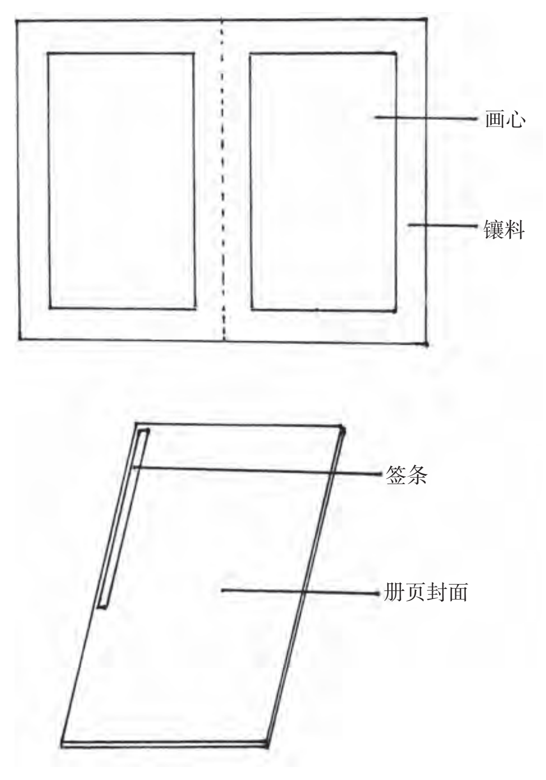
成扇



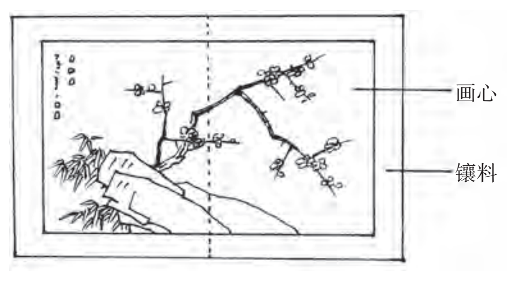
宣和装

页装潢的一种款式。左右开合，每面打开为一幅独立的横式小幅书画心，四边有镶料，折处为画心正中，经常翻阅易损坏画心，导致画心断裂。

（陈龙）



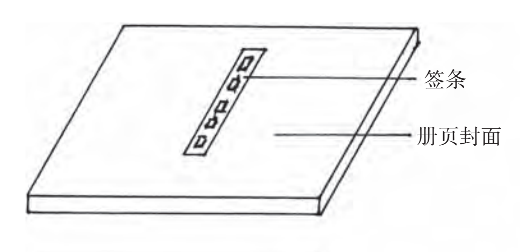
折装

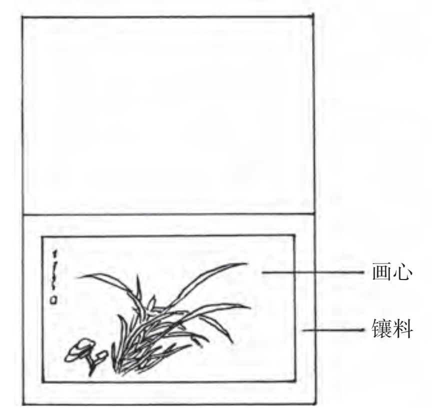


蝴蝶装

【推篷装】 册页装潢的一种款式。上下开合,每面打开下半页为一幅独立的横式小幅书画心,上半页一般不镶嵌或者镶嵌空白纸页供人题跋或用于装饰。很多蝴蝶装册页画心断裂后即重装为推篷装册页,避免了二次折裂。 (陈龙)

【经折装】 ①佛经等图书的一种装订形式。将长幅卷子按一定尺寸进行正反折叠,成为书本翻阅形式,前后加粘封面封底。②书画、法帖册页装潢的一种款式。多见于不加镶饰的法帖装潢,与折装(见"折装")册页的区别在于:经折装册页可以将整本完全打开,折装册页只可单页展平翻阅,而不能够整册完全打开展平。经折装是人们在认识到横幅卷轴打开、收卷不便的基础上不断改进演变而来的,这样大大方便了取用、阅读及保存,是宋代以后常见的一种装潢形式。 (陈龙)





推篷装


经折装

【纨扇】 纨,即细绢类织品,纨扇指以细绢等织物为面,竹木牙角等材质为边框及扇柄,实用或插放陈设的一种成扇形制。纨扇外形多正圆、椭圆、腰圆、多边、花瓣、瓜棱、蕉叶等各种左右对称样式,扇面多以细绢等织品为地,绘以山水楼台、花鸟虫鱼、仕女人物等,或书写诗文,也有饰以刺绣等。纨扇制作以京津地区及江浙地区工艺为代表。亦可见陈设用途的其他扇面材质的纨扇,多以竹木为地,镶嵌杂宝,工艺精致。扇柄向上延伸分隔扇面为左右两半的纨扇称"合欢扇"或"和合扇",汉班婕妤《怨歌行》:"新裂齐纨素,皎洁如霜雪。裁为合欢扇,团团似明月。" (陈龙)

【团扇】 扇面为圆形的一种纨扇(见"纨扇"),是纨扇中最常见的样式。 (陈龙)

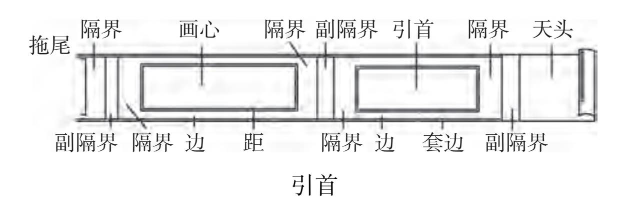
【障扇】 用以障尘蔽日的古代仪仗或陈设用的长柄大型扇具。晋崔豹《古今注》之程大昌《演繁露·卷十五》:"今人呼乘舆所用扇为掌扇,殊无义,盖障扇之讹也。" (陈龙)


纨扇

【引首】 ①手卷右首用以题写书画心名称或对其高度概括评价的部分。为手卷内容的第一部分，作用类似书籍内的题名页。一般在付装前题写就，与书画心一同装裱，或装以空白纸，待后人题写。“引首”始见于明代，过去一般用冷金笺、雨雪笺等高档加工纸，现则多用染色仿古纸或洒金纸，古旧书画重装原无“引首”者，则配以旧纸镶成。②隔界（见“隔界”）。南宋周密《齐东野语》：“两汉、三国、二王、六朝、隋、唐君臣墨迹，用克丝作楼台锦褾，青绿簟纹锦里，大薑牙云鸾白绫引首，高丽纸赙，出等白玉碾龙簪顶轴，檀香木杆，钿匣盛。”③正隔界。清周二学《赏延素心录》：“横卷（见“横卷”）引首及隔水，用宣德小云鸾绫。”

（陈龙）

【迎首】 同“引首”。



引首

【隔界】 指间隔“天地头”与作品及作品题跋、与天地头同质异色的镶料部分。（陈龙）

【隔水】 即“隔界”。

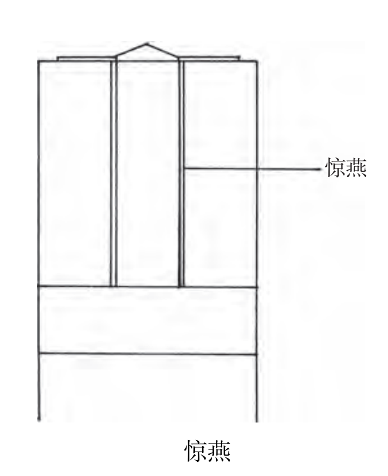
【拖尾】 指手卷画心左侧所留用以跋尾及卷装轴片的空白纸部分。旧迹重装，已有跋尾及新加跋尾亦列入拖尾部分。（陈龙）



包首

【包首】 卷轴类裱件背面首端覆加绫、绢、锦等以加固、保护、装饰裱件的部分，属覆背的组成或延伸。挂轴多用绫绢，手卷则以锦为包首。包首高度依天地杆粗细及裱件宽窄而定，纵长一般在22～25厘米。也称裹首、复首、卷首、轴首等。

（陈龙）



惊燕

【惊燕】 指加贴在裱件天头上两条纵向平行的绫绢直条。也称绶带、寿带、垂带、经带等。原为垂挂天头处，迎风飘动，驱惊飞鸟虫蝇之用，宋以后逐渐演化为固定在天头上，起装饰作用的部分。其装贴位置、宽窄长短均有固定格式及尺寸。现日本装潢工艺中仍保留活动的惊燕。（陈龙）

【经带】 即“惊燕”。南宋周密《齐东野语》：“小全幅上引首（笔者注：此为隔界意）二寸七分，下引首一寸九分，经带四分。”（陈龙）

【垂带】 即“惊燕”。清周二学《赏延素心录》：“二垂带不必泥古，墨界双线，旧裱亦竟有不用者。”（陈龙）

【八宝带】 手卷收卷所用的锦带。带尾穿缝在手卷天杆中央铜环上，带头缝系别子，长度一般为绕转手卷裱件两周半。因锦带多织“暗八仙”等吉祥纹样，故称“八宝带”。明周嘉胄《装潢志》：



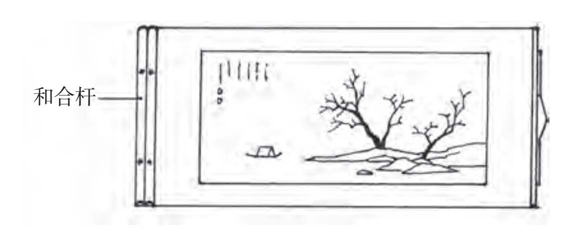
八宝带

“带襻用金银撒花旧锦带、旧玉签。种种精饬，才一入手，不待展赏，其洁致璀瑑，先已爽心目矣。”

（陈龙）

【和合杆】 裱件尾端所装两个半月形长杆，展开时两杆并列靠贴墙壁，收卷时两杆平截面相合组成圆杆，故称“和合杆”或“月牙杆”。常见于横式裱件，并在两杆上钻眼以固定在墙面上。

（陈龙）

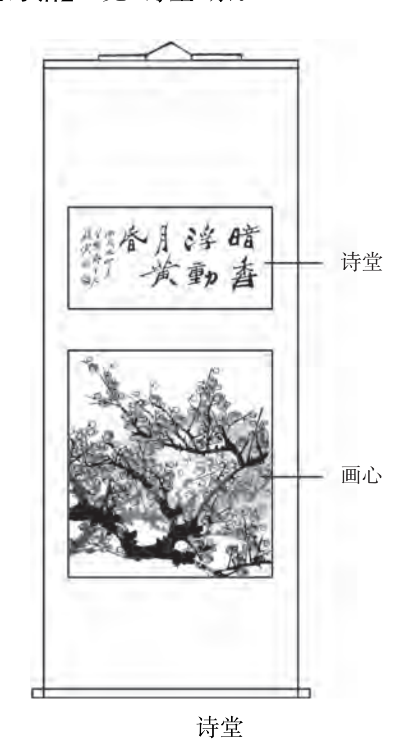


和合杆

【轴头】 安装于立式裱件地杆两端，用于收卷画幅的把柄。其材料及形制极为丰富，旧时有用金银、珊瑚、玳瑁、犀角、象牙、玉石、水晶、玛瑙、琥珀、琉璃、陶瓷及名贵竹木等材料制作。明周嘉胄《装潢志》：“余以牙及紫檀，倩濮仲谦仿汉玉雕花，间用白竹雕者，及梅绿竹、斑竹为之。又命漆工仿金银片倭漆及诸品填漆等，制各种款样，殊绚斓可观，皆余创制。” （陈龙）

【诗堂】 亦称“诗塘”。指独立于书画作品上方，与书画作品等宽的空白纸部分，多供收藏者、鉴赏者题识之用。亦有书画家、藏家先根据未裱书画心的内容与题材请人题写诗堂，再与书画心一起装裱；或旧画重装时加题诗堂一起装裱的情况。诗堂多用于立轴款式的绘画作品，书法作品除古代名迹外一般不使用。此种装式，明清时颇为盛行，但明清以来，对书画名迹加镶诗堂有很多不同的看法，如明周嘉胄《装潢志》：“忌用诗堂”；清周二学《赏延素心录》：“更不得妄加贉池（贉池即诗堂）也”。诗堂的另外一个作用，则多是由于画心偏方或偏矮，镶嵌后可增强画幅的视觉尺寸而镶加的。 （陈龙）

【诗塘】 见“诗堂”条。



诗堂

中国画论词句篇

· 中国画本质特征论 ·

1. 中国画本质论

【中国画本质】 所谓中国画本质，即指中国画的根本性质，它是由绘画内在的审美因素所构成，是绘画比较深刻的、一贯的和比较稳定的方面，是从整体上规定绘画的性质和发展方向的。但它是人的视觉感官所不能直接感觉到的。从以下三个方面可以来认识中国画的本质：

画即是道

中国画论认为艺与道有着本质的联系，所谓“艺即是道，道即是艺”，而“画亦艺也”，故画即是道，亦称“画道”。画家能“澄怀味象”、“含道映物”、“与道同机”，其画可达到极高的境界。

中国画的哲学核心是道，画即是道，体现着中国画特有的本质，也是中国画形式美的内在依据。

道是中国哲学的基本范畴之一。儒、道、释三家皆言道，何谓道？老子曰：“有物混成，先天地生。寂兮寥兮！独立不改，周行而不殆。可以为天下母。吾不知其名，字之曰道，强为之名曰大。”又曰：“道生一，一生二，二生三，三生万物。”《周易·系辞》亦云：“一阴一阳之谓道。”“阴阳二气，化生万物，万物皆禀天地之气而生。”万物中当然



清·郑燮《墨竹图》

包括人与绘画，故画也是由道而生。老子认为道的最高境界是自然，故曰“道法自然”。王弼注：“法谓法则也。道不违自然，乃得其性，法自然者，在方而法方，在圆而法圆，于自然无所违也。自然者，无义之言，穷极之辞也。”清代魏源也说：“道本自然，法道者，亦法自然而已矣。”自然对于道来说，是最根本的东西，也是人所取法的最根本的对象。这里的自然，不只是指客观存在的自然界（也包括社会现实生活），也是指“道”本身存在和运动的内在原因，是一种不受外界干扰的完全自在的、天然的状态。庄子“解衣般礴”论，是用画画的故事，讲道家“任自然”的思想，已成为中国文人画家的口头禅。中国画创作强调“当法自然”、“心师造化”、“肇自然之性，成造化之功”、“天人合一”、“物我两化”，无画处皆成妙境，合乎道的原则，故画即是道。

孔子说：“志于道，据于德，依于仁，游于艺。”又说：“吾道一以贯之。”孔子所论道，重在人道，道不是在本体意义上，而是在政治伦理意义上使用的。以孔子为代表的儒家思想所谓的教化说、比德说、中和说、文质说、养气说、立身说，无不对中国文学艺术产生极大影响。在这里，画即是道，更主要体现了画通于人道。

中国画与佛学有着不解之缘，提起中国佛学，必提禅宗，它是中国佛学的重要宗派。唐代王维开创的文人画以佛理禅趣入画，把画意与禅心结合起来，成为一种禅意画。这种禅意画至宋蔚为大宗，称之为墨戏，到了明代则称画禅。清代普荷说：“画中无禅，惟画通禅。”画之所以通禅之理有三：一，画、禅都需要通过传授，求其发展，禅传则画传，说禅作画，本无差别。二，画、禅都需要通过悟，得其妙境。禅家所谓色空观“真道出画中之白，即画中之画，也即画外之画也”。而文人画所追求的“画外之画”——闲、静、清、空、淡、远之深层意境，正是禅境的示现。三，画、禅都不为前法所囿。文人画家“不必循格，要在胸中实有吐出”的画风，无疑受到南宗不拘形式（呵佛骂祖）、注重心性（明心见性，即心即佛）思想的影响。清代石涛“无法而法”说，郑板桥“不立一格”说，更是一派后期禅宗气象。

南朝宋颜光禄云：“以图画非止艺行，成当与《易》象同体。”绘画不仅是一种技艺，当由技而进乎道。而《易》之象，是载图理的《周易》之卦象。“立象以尽意”，《易》象是存意的载体，其意皆天道、人道，故画与《易》象同为一体。在古代哲学中，“最富于辩证思想的，一个是老庄哲学，另一个就是《周易》哲学。从积极意义上说，《周易》的深刻性虽不如老庄，但其影响却比老庄要大，中国古代艺术创作所运用的各种辩证法则，从根本上说，主要是以《周易》的阴阳、刚柔等对立面的统一思想为依据的。并且同美学上对‘和’的追求及健全的生命力的表现分不开”（刘纲纪等《易学与美学》）。清代戴德乾对“画道”“与《易》理吻合无二”的命题作了系统而详尽的论说。

儒、道、释三家在哲学中皆讲“一”，所谓“吾道一以贯之”（孔子语）、“道生一，一生二，二生三，三生万物”（老子语）、“通天下一气耳”（庄子语）、“一即一切，一切即一”（黄蘖断际禅师语）。这里的“一”，皆指各家所言之道。引用到中国书画中来，则有所谓“得一之想”、“一笔书”、“一笔画”、“一笔”、“一画”等等。尤其是清代石涛“一画”论，乃《石涛画语录》全书之核心，蕴含着丰富的哲学和美学内涵，精辟地阐述了绘画艺术同现实的审美关系问题。“作为一个美学概念，‘一画’，是指绘画的对象、绘画的手段、绘画的内容、绘画的规律、绘画的笔墨技巧以及所有这方面（因素）的统一性。”（杨成寅《石涛画学本义》）多数学者认为石涛“一画”论主要体现了道家和《周易》的思想，而与禅理无关，此说值得商榷。禅宗晚起于儒道之学，是佛教融合了儒道玄诸家思想之产物。宋元以来的文人画家，无一不是儒道禅兼通者，石涛乃是其中之代表。他的“一画”论既体现了老庄、《周易》的思想，也体现了禅理：其一，他是清初四高僧之一，曾开堂讲经，所著《石涛画语录》又名《苦瓜和尚画语录》；其二，清代杨复吉《石涛画谱・跋》云：“兹瞎尊者（指石涛）以古禅而阐画理，更为超象外而入环中，试一焚香展诵之，不辨是画是禅，但觉烟云纠缦耳。”其三，《石涛画语录・四时章第十四》：“予拈诗意以为画意，未有景不随时者。满目云山，随时而变。以此哦之，可知画即诗中意，诗非画里禅乎？”其四，石涛的“夫画者，从于心者也”、“我之为我，自有我在”、“法无障，障无法”的“无法而法”的主张，就是以禅论画；其五，他晚年的所谓“自托于不佛不老间”（清代李驎《大涤子传》），其实质是“亦佛亦老”。他的理论和实践的有机结合，使其绘画创作进乎道，通乎禅，达到了最高的境界。

画为心物熔冶之结晶

生活是绘画创作的源泉，因此，中国画家历来坚持师法造化。唐代韩幹为什么画马笔端有神？就是因为马的形象都是从生活中来的。他画马时，唐明皇要他看御府所藏画马名作，他说："陛下厩马万匹，皆臣之师。"五代荆浩经常深入到大自然中去进行观察体验，看到千姿百态的古松，"因惊奇异，遍而赏之"，画松"凡数万本，方如其真"。

南朝陈姚最提出了"心师造化"说；唐代张璪"外师造化，中得心源"的名言，成为千古画家的座右铭；其后，明代王履"吾师心，心师目，目师华山"，清代石涛"山川与予神遇而迹化"，潘天寿"画为心物熔冶之结晶"等说，都继承了这一理论而有所发展。只有主客观的统一，才能创造出真正的绘画艺术作品。

在中国画论中，有"应物象形"、"以形写形"、"以色貌色"之说，但并非纯客观的如实描写，而是根据生活中的素材，进行取舍和夸张。明代王绂、徐渭，清代石涛、郑板桥等人，都强调绘画中的艺术形象必须"似与不似"，以"不似之似"为真似，塑造出比现实生活更美的艺术典型。

画乃感情之产物

"艺术就是感情"(《罗丹艺术论》)，绘画失去了感情的表现，则不成其为绘画矣。中国院体画和文人画在创作中都主张心物熔冶(主客观统一)、形神兼备。要求情感(心、神)表达、形象塑造(物、形)两者俱生，熔冶于画面。它实际上"是一种行为的两种效果，形象悦目，感情赏心"(王菊生《中国绘画学概论》)。然而，在这一总的前提下，院体画更强调形似、写实、再现，以形写神之神，偏重于审美客体之神似——绘画所表现对象本身的情感；而文人画更强调神似、写意、表现，以神写形之神，偏重于审美主体之神似——绘画所表现画家本身的感情。故历代画论论文人画本质时，特别倾向于审美主体感情的抒发，认为画是"心性之学"、"心学"，诸如"画者""心画也"、"从于心者也"、"写胸(心)中逸气"、"高雅之情一寄于画"、"吟咏性情而已"、"贵在摄情"、"以得其性情为妙"、"专以意求，不在形似"、"适吾意"、"意思而已"等等。这里的心、情、性情、逸气、意、意思，都是讲绘画是一种心灵的表现、感情的产物，其"真义在表现人格与生命"。这种情感，多来自审美主体方面，在创作中多以山水、花鸟为题材。自然界的山水、花鸟本身并无情感可言，但它们有各自的生理特性，画家运用比兴手法，使得这类作品都带有强烈的感情、思想、个性，所谓"人化的自然"，成为人们的审美对象，成为传递这种感情、思想、个性的艺术品。（周积寅）

【画道】 (传)唐代王维《山水诀》："夫画道之中，水墨为上。"道在绘画中的体现就是画道。画道通于宇宙自然之道，反映着绘画艺术的根本规律，是绘画活动一切技法形式的内在依据。（王凤珠）

【非画也，真道也】 唐代符载《观张员外画松石序》："员外居中，箕坐鼓气，神机始发。其骇人也，若流电激空，惊飙戾天。摧挫斡掣，挥霍瞥列。毫飞墨喷，捽掌如裂，离合惝恍，忽生怪状。及其终也，则松鳞皴，石巉岩，水湛湛，云窈眇。投笔而起，为之四顾，若雷雨之澄霁，见万物之情性。观夫张公之艺，非画也，真道也。当其有事，已知夫遗去机巧，意冥元化，而万物在灵府，不在耳目。故得于心，应于手，孤姿绝状，触毫而出，气效冲漠，与神为徒。若忖短长于隘度，算妍媸于陋目，凝觚舐墨，依违良久，乃绘物之赘疣也，宁置于齿牙间哉！"文中的"员外"是指唐代水墨山水画的代表人物之一的张璪，符载这段描述为画家张璪的创作状态增添了许多传奇色彩，与张璪是激情型画家的历史记载相一致。张璪的创作过程灵感迸发，笔势激越，鬼斧神工，是心灵的自然流淌，而非刻意。这样的创作状态，是让人心向往之的最佳状态，是历代画家孜孜以求的创作状态。在这样的创作状态下完成的画作质量自然不可等闲视之，因此"非画也，真道也"这样的评价应非溢美之词。这里的"道"，是天地运行的大道。南朝宋宗炳在其著作《画山水序》中提出绘画"以形媚道"之后，"道"作为绘画的终极追求，就成为艺术家创作的准则，中国几千年绘画美学就是追求"道"的真谛。（王宗英）

【有道有艺】 北宋·苏轼《书李伯时山庄图》："虽然，有道有艺。有道而不艺，则物虽形于心，不形于手。"是谓绘画既有思想(道)，又有技巧(艺)。"艺与道的概念，早在春秋时代，就有孔子加以提倡。汉、魏、晋、唐以来的画家都曾从不同的角度探讨绘画艺术的道、艺关系。但大都着重于形、神、理、法关系的阐述。苏轼提出'有道有艺'的著名论点，把'道'与'艺'确立为绘画的两大

原则，重视它们之间的统一的辩证关系，并加以理论上的说明，这是苏轼在绘画理论方面做出的很重要的贡献。他在绘画方面所说的‘道’，除了儒家传统的‘大道’的含义外，基本上接近于今天所说的思想性；所说的‘艺’，基本上接近今天所说的技巧性。这个观点，反映了苏轼对绘画艺术的思想性和技巧性是并重的、统一的。”（颜中其《苏轼论文艺》） （周积寅）

【画与儒家之道】 儒家思想对中国画论的影响主要体现在对中国画功能问题的思考上。早在上古儒学典籍《尚书》中就记载有商王夜梦上天派贤良辅弼而醒后命画工画像，在马厩中找到贤相傅说从而中兴王朝的传说。《孔子家语》载有“孔子观周”，见周王室四门之墉有古代贤良君主与暴君画像，以为兴废之诫，孔子因而感叹“此周之所以兴也”。孔子讲“乐”，强调其明礼别序之用。后世



明・刘俊《雪夜访普图》

更有汉唐之世帝王画烈士功臣像以为旌表，如“云台”、“鲁殿”、“麟阁”之事。这些事述后来被谢赫概括为“图绘者，明劝诫，著升沉”，张彦远称“成教化，助人伦”之功，以至被提到“有国之鸿宝，理乱之纪纲”的高度，成为后世画论家津津乐道的语录。

不过，儒家对绘画功能的充分重视也是和对绘画娱乐作用的认识分不开的。孔子就与学生们有对“暮春之乐”的憧憬，并有闻韶而“三月不知肉味”、“游于艺”的说法，体现出极高的审美鉴赏能力。为此，后世儒家以“寓教于乐”来统一艺术的娱乐与教育功能。儒家坚持绘画教化作用，对那些“徒动人侈心”的绘画提出严正抨击，认为“古人绘画，无非劝诫”（北宋米芾语），实有益于身心，“断非后人图绘淫冶美丽以娱目者比也”（清代松年语）。

艺术之用不仅仅是明辨是非的伦理教育作用，还有着体察社会万物之道的功能。《论语》中载有孔子所讲“志于道、据于德、依于仁、游于艺”，就把道艺统一了起来，并把绘画的体道畅神作用纳入到了儒学视野。不过对于艺之于道的作用，还是不能过于夸大，是故用“游”以名之，《宣和画谱》就称：“艺也者，虽志道之士所不能忘也，然特游之而已。”“艺者，道之形也”（清代刘熙载语），不能以艺害道。儒家的道艺并称也给了后世画学家发挥的余地，以至借此探讨和提出了诸多深合绘画规律的观点。《宣和画谱》就说“画亦艺也，进乎妙，则不知艺之为道，道之为艺”，儒家心学大师陆九渊也讲“艺即是道，道即是艺，岂惟二物”。而对于道，儒家典籍《易》早就称“一阴一阳之谓道”。这些思想就最终给中国画学融通儒道释三家思想，从而为进一步探讨绘画自身规律提供了理论空间。

儒家论画学，同样也为后世文人画论提供了发挥的舞台。儒家讲道讲气，是文人画家贬画匠而提高自身画艺的学理依据。同样，儒家对入世出世的态度，也给了文人画家的绘画定位以发挥的天地。孔子就讲过“道不行，吾将桴于海”，提出了“达则兼济天下，穷则独善其身”的主张，从而造就了中国文人亦儒亦道的品格。这种品格落实于绘画，则成为文人画家重视绘画的重要依据。文人画家仕途之余或仕途受挫之际，则游戏笔墨，以修身养性，寄情明志，为此而有“心画”之说。所谓“其政事文章之余，用以作画，亦以写其胸次之磊落者欤！”（元代倪瓒语）

“心画”虽然亦含有老庄“解衣般礴”、脱去物

累的意义,然而其中对于画家“人品”的强调,更多沾染有儒家色彩。儒家最重做人道德气节,提倡做人的品格境界,这就成为文人画家借以提升自我贬损画工的理论,因此他们强调“自古奇迹,多是轩冕才贤、岩穴上士”(北宋郭若虚《图画见闻志》),绘画首重人品,“人品不高,用墨无法”(元代杨维桢语)。以至后世论者形成了“人品决定画品”、“画因人重”、“画以人传”等说法。

当然对于人品内涵,后世画论家多有补益。而合于画之道者,主要在对读书和心性修养的强调,所谓“画虽一艺,而气合书卷,道通心性”(清代王原祁语)。画学由是而被称为“心学”,“从于心者也”(清代石涛语),所谓“依仁游艺,探赜钩深,高雅之情,一寄于画”(北宋郭若虚语)。因此,绘画被理解为“皆士人陶写性情之事”(清代沈宗骞语),“专写胸中灵和之气”(清代戴熙语)。

就此而论,儒家说教影响于文人画,把绘画定义为一种自适娱人的“余事”,李成就说:“吾儒者,粗识去就,性爱山水,弄笔自适耳。”郭熙也强调山水画正是君子士夫在治国平天下的抱负施展之余,以满足其“林泉之志”不可兼得的“卧游”手段而已,所谓“以画为业则贱,以画自娱则贵”。这种规定把文人画的本质限定在了“业余”、“寄情”、“遣兴”的位置上。而后世文人画的职业化,则已经落入了部分儒者所诟病的“雕虫小技”的境地了。 (贺万里)

【一以贯之】 《论语·里仁》:“吾道一以贯之。”《疏》:“用一理以统天下万事之理也。”清代原济《石涛画语录·一画章第一》:“太古无法,太朴不散,太朴一散而法立矣。法于何立? 立于一画。一画者,众有之本,万象之根……盖自太朴散而一画之法立矣,一画之法立而万物著矣。我故曰‘吾道一以贯之。’”一画,指绘画的根本规律和法则。石涛借用孔子之言,说明绘画一道,可以用一画贯串起来,以此为纲,贯串其余。 (周积寅)

【依仁游艺】 北宋郭若虚《图画见闻志》:“窃观自古奇迹,多是轩冕才贤,岩穴上士,依仁游艺,探赜钩深,高雅之情,一寄于画。”依仁游艺:不违背仁(儒家的道德标准),从事于艺。艺,原指礼、乐、射、御、书、数六艺,此指画艺。强调的是艺品与人品的密切关系,人品会反映在艺品中,人品高则艺品亦高,反之,艺品高则人品必高。这种观点基本上还是从孔子“依于仁,游于艺”的学说演化出来的,是创作的根本原则。 (王宗英)

【艺即是道,道即是艺】 南宋陆九渊《象山先生全集·语录》卷三十五下:“棋所以长吾之精神,瑟所以长吾之德行,艺即是道,道即是艺,岂惟二物,于此可见矣。”此句为陆九渊从其“心学”理论出发而产生的命题,他认为艺的最高境界或终极目标是艺道合一。此论借用下棋、鼓瑟来形容艺与道本来的联系,所谓“艺即是道,道即是艺”,“画亦艺也”,所以此论也体现出中国画的哲学本质:画即是道。

艺与道的概念,早在春秋时代,就由孔子加以提倡。孔子在《论语·述而》曾有“志于道,据于德,依于仁,游于艺”之说,又有“吾道一以贯之”。孔子所论道,重在人道,道不是在本体意义上,而是在政治伦理意义上使用的。以孔子为代表的儒家思想所谓的教化说、比德说、中和说、文质说、养气说,无不对中国文学艺术产生极大影响。在这里,画即是道,更主要体现了画通于人道。因艺是通于道的方法和过程,终极目标则是道,故要“游于艺”。

孔子之后,汉、魏、晋、唐以来的画家都曾从不同角度探讨绘画的道、艺关系,但大都着重于形、神、理、法关系的阐述。北宋苏轼在跋《书李伯时山庄图》中提出了“有道有艺”的著名论点:“虽然,有道有艺。有道而不艺,则物虽形于心,不形于手。”苏轼把“道”和“艺”确立为绘画的两大原则,提出“有道有艺”的论点,强调了绘画既要有思想,又要有技巧,重视它们之间的辩证统一关系,并加以理论上的说明,这是苏轼对绘画理论的重要贡献。清代刘熙载亦在《艺概》中阐发:“艺者,道之形也。学者兼通六艺,尚矣。”

近代黄宾虹也持艺道相合的论点:“道与艺合,一画自阐苞符;道与艺分,六经皆为糟粕。”(黄宾虹《艺观发词》,《艺观》1926 年第一集)“《易》曰:‘道成而上,艺成而下。’道成艺成,犹今所谓精神文明与物质文明也。中华四千年来,为文化开化最早之国。古之制作,皆古之圣贤,政教一致,初无道与艺之分。艺必以道为归。以之至者,多合乎自然,此所谓道。”(黄宾虹《精神重于物质说》,《国画》月刊 1935 年卷一第 11、12 期合刊)“《周官》:‘教之道艺。’道与艺原是一事,不可分析。《易》曰:‘道成而上,艺成而下。’换言之,道是理论,艺是工作……道可坐而言,艺必起而行。”(黄宾虹《国画通论·说艺术》) (黄戈)

【以素为贵】《礼记·礼器》:“礼有以文为贵者……有以素为贵者,至敬无文,父党无容,大圭不琢,大羹不和……此以素为贵也。”儒家崇玉以素为贵,不以纹饰而论美。《礼记》强调在祭礼中所使用的玉器,不要妄加纹饰。大圭的表面不需要繁复的纹饰,它本身浑朴玉质就是美的。《周礼》也持相同的观点:“璋,邸射,素功。”当时人们有“至敬无文”的信仰,认为无论生活中的尊老崇贤,还是祭祀上对待神祇祖先,重在发自内心的“敬”。以素为贵的思想也被后人接受,成为中国绘画美学的重要审美原则之一,唐人王维讲“夫画道之中,水墨为上”,宋以后文人画贵墨轻色、色不掩墨的传统,都可以看作上古重素贵朴传统的延续。（贺万里）

【周易与中国画论】 从伏羲氏仰观俯察天地之象,画设八卦,立刚柔阴阳之道,创造易法,到夏商周《连山易》、《归藏易》、《周易》的推演与发展,《易》成为远古文明的主要标志,成为中国文化的源头活水。孔子晚年喜好并诠释《周易》,激发弟子挖掘,编成《易传》十翼,奠定了后代诸家解《易》的基础,也成为儒家思想的主要组成部分。魏晋玄学使《周易》与《老子》、《庄子》的道家思想融为一体。由此,儒家、道家、儒教、道教皆效法《周易》之道,将其奉为经典,历朝深入研究与发挥。对《周易》的再诠释与再推演,从汉代易学象数派与义理派之间的相互争辩与相互融合,到宋明理学、气学、心学各派的再争辩与再融合,易学研究与发展构成了整个中国文化的主流。

《周易》自汉代就被列为五经之首,是历代文人必修的科目。因此《周易》的哲学思想对中国画及中国画论的影响不仅是必然的,而且事实上也是极其深刻和广泛的。南朝宋画家王微(415～443)《叙画》是较早的画论,开篇引用当时的文学家金紫光禄大夫颜延之给他的书信语句:“辱颜光禄书:以图画非止艺行,成当与《易》象同体。”认为图画并非只是一种技艺行为,成功之作当与《易》象同体。绘画凭借笔墨来表现抽象的理念,如同《易》用爻卦的象数来穷理尽性一样。此论集中阐明了书法绘画内在意蕴与《易》象太虚之理的相同性。

唐代画论家、画家张彦远(815～875)《历代名画记·叙画之源流》认同古人关于书画同源于伏羲氏观河图、洛书创立《易》八卦符号的观点,并同样引用金紫光禄大夫颜延之说“图载之意有三:一曰图理,卦象是也;二曰图识,字学是也;三曰图形,绘画是也”。认为书法绘画从其最根本的源流上看,都载负着要表达天地圣人之“意”的重任,兼有《易》的卦象之理,字学象形、指示、会意的标识之理,以及图形传达的意象之理,其本源都是出自《河图》、《洛书》的五行相生相克、阴阳旋转变化的太极图理。就像《易传》所言:“河出图,洛出书,圣人则之。”圣人要传达的意,也就是他们所效法的太极之道。图画文字成为太极之道的载体。

宋代宣和年间皇家所编撰的品评宫廷秘藏画卷的《宣和画谱》,开宗明义,不仅强调传统的书画同源同体、始著见于河洛八卦之说的观点,而且以《易传》的理论为纲领,按照易理对画的科目进行分类,并根据《周易》卦辞所传达的意和象品评画中的意象。其《龙鱼叙论》指出:“曰龙、曰鱼,作《易》删《诗》,前圣不废,则画虽小道,故有可观。其鱼龙之作,亦《诗》、《易》之相为表里者也。”认为花鸟虫鱼、龙马之类的画作的内在本意都在体现《易》的精神与品德和《诗》的情调与格调。《易》理被视为画作的内在之本。

清代石涛(1642～约1718)的《石涛画语录》,围绕“鸿蒙”、“蒙养”、“生活”、“混沌”、“絪缊”等范畴论述绘画的“一画之法”,其理论来源主要是《周易》关于“童蒙”、“物生必蒙”、“蒙以养正”的太极观,概述了绘画所体现的那种混沌、絪缊的天地自然“蒙”的太极朴素境界,如“童子”一般天真无邪,充满正气和生命活力。其中的《絪缊章》规定了“一画”的内涵,“自一以分万,自万以治一,化一而成絪缊,天下之能事毕矣。”这是《周易·系辞上传》关于乾坤“二篇之策,万有一千五百二十,当万物之数也……引而伸之,触类而长之,天下之能事毕矣”的太极分化整合观。最后,石涛在《了法章》中指出明了“一画之法”的本义,就是要得到“乾旋坤转之义”,也就是要彰显《周易》的乾坤旋转之道,乾坤合一之理。

清代画论家、画家布颜图(约1740年前后,满洲镶白旗人)的《画学心法问答》是布颜图与其弟子戴德乾关于画学之理的心得论谈,全面总结和分析了整个传统画论与《周易》的关系。戴德乾概述说:“因悟画道之变化,与《易》理吻合无二。古者包羲之作《易》也,始于一画,包诸万有,而遂成天地之文。”并从论墨分六彩、论无墨求染一法、论

经营位置法等十多种传统画论法则引证与《易》理会通的关系，悟出画与画理、画理与《易》理之间的隐现、体用关系，《易》理为体、为隐，画理、画旨为用、为现。《画学心法问答》的画道“与《易》理吻合无二”说与颜延之的“《易》象同体”说以及金元时期的郝经《移诸生论书法书》“万象生笔端，一画立太极”说构成南朝之前与之后跨越几千年的古今对话与引证断言。

对画理运用《易》理的论述还有很多，有的是直接引用《周易》原文原句，有的是套用《周易》的原句进行诠释性的改换，有的是将《周易》的重要范畴具体运用到画论中，等等不同的形式。然而，言论总是有限的，更多更重要的是易学的种种复杂思想和意象方法在书画创造中的具体运用与合流。像笔中有墨，墨中有笔，笔墨相融，实际上是阴中有阳，阳中有阴，阴阳相交之理的具体运用。中国绘画作为中国文化的一个环节，在自身的语汇构成、取象布色、位置经营、情趣韵律等方面众多体现观物取象、乾坤旋转、阴阳参互、象外追维的审美法则，使书画成为阴阳太极之道的载体。（张乾元）

【以图画非止艺行，成当与《易》象同体】 南朝宋王微《叙画》载颜延之论画。《易》象：即八卦，指《周易》中的八种图形，用“—”和“— —”符号组成；以“—”为阳，“— —”为阴。名称是：乾（☰）、坤（☷）、震（☳）、巽（☴）、坎（☵）、离（☲）、艮（☶）、兑（☱）。主要象征天、地、雷、风、水、火、山、泽八种自然现象，并认为“乾”、“坤”两卦在“八卦”中占特别重要的地位，是自然界和人类社会一切现象的最初根源。其意是说绘画不仅是一种技艺，当由技而进乎道。而《易》之象，所言天道、人道，故画与《易》象同为一体。（周积寅）



八卦图

【一阴一阳之谓道】《周易·系辞上》：“一阴一阳之谓道，继之者善也，成之者性也。”“道”是气的运化及其运化的规律。是说阴气和阳气的运化及其规律就是道。世界上虽然有万事万物，看起来纷繁复杂，但总的来讲，无非是一阴一阳的运化而已，阴阳的运化产生万物。“续之者善也，成之者性也。”“之”指的是道，就是阴阳运气。“继”是继承。“成”是铸成、凝化成。对人来说，把这种阴阳运化之道继承在自己身上就是善，因为阴阳运化产生万物普利众生，它本身就是善的。阴阳运化铸成不同的个体，那就是各个个性的本性。“中国画所表现的境界特征，可以说是根基于中国民族的基本哲学，即《周易》的宇宙观：阴阳二气化生万物，万物皆禀天地之气而生。”（宗白华《艺境》）北宋·韩拙《山水纯全集》：“笔以立其形质，墨以分其阴阳，山水悉从笔墨而成。”清代布颜图《画学心法问答》：“吾所谓隐显者非独为山水而言也，大凡天下之物莫不各有隐显。显者阳也，隐者阴也。显者外案也，隐者内象也。一阴一阳之谓道也。”清代丁皋《写真秘诀》：“凡天下之事事物物，总不外乎阴阳，以光而论，明曰阳，暗曰阴；以舍宇论，外曰阳，内曰阴；以物而论，高曰阳，低曰阴；以培塿论，凸曰阳，凹曰隐……惟其有阴有阳，故笔有虚实。”（周积寅）

【天行健，君子以自强不息】 语出《易·乾卦象传》。唐代孔颖达疏云：“行者，运动之称；健者，强壮之名。”意谓天刚健强壮、运动不息，人应该效法天象，发奋图强，有所作为。潘天寿《听天阁画谈随笔》说：“《易》曰：‘天行健，君子以自强不息。’是做人之道，亦治学作画之道。”宗白华《美学散步·论中西画法的渊源与基础》说：“谢赫的‘六法’以‘气韵生动’为首目，确系说明中国画的特点，而中国哲学如《易经》以‘动’说明宇宙人生（天行健，君子以自强不息），正与中国艺术精神相表里。”（周积寅）

【画之变生于破】 清代华琳《南宗抉秘》：“天上浮云如白衣，须臾变化成苍狗，苍狗万变图，固宇宙间第一大奇观也。《易》云：‘穷则变，变则通。’程子曰：‘道通天地有形外，思入风云变态中。’则又通于道矣。道既变通不居，则天下无一物一事不载乎道，何独至于画而不然？画之变生于破，当画之间架初立，于加皴时，见势有不可合者，审其势以分之，以离为奇也。势有不可整者，

度其势以碎之，化板为活也，此谓破中之变。若乃圆者方之，方者圆之，又或分一圆为二方，破一方为数圆，亦即变中之破。”“白衣”“苍狗”：喻事物变化无常。唐代杜甫《可叹》诗：“天上浮云似白衣，斯须改变如苍狗。”“苍狗”：天狗。“穷则变，变则通”：穷困就会变化，变化才能通达。程子：对北宋理学家程颐、程颢的尊称。道：指宇宙万物的本原、本体。变态：指事物变化的各种形态。变动不居（见《易·系辞下》）：变动而不会静止不动。破：劈开；冲开；打破。势：形势。离：分开。整：整齐。碎：完整的破成零块，破碎。所谓“画之变生于破”，指画家在作画时，要善于变化，在于随机应变，打破既定规格的约束，化呆板为灵活。（周积寅）

【介于石，臭如兰，坚多节，皆《易》之理】 清代郑燮《题画·兰竹石》：“介于石，臭如兰，坚多节，皆《易》之理，君子以之。”又云：“有兰有竹有石，有香有节有骨。”介于石：《周易·豫》卷二：“六二：介于石，不终日，贞吉。”介：狷介，孤高的意思。臭如兰：《周易·系辞上》卷七：“同心之言，真臭如兰。”臭：香气。《疏》：“臭，气香馥如兰也。”坚多节：《周易·说卦传》卷九：“其于木也为坚多节。”《疏》：“其于木也，为坚多节，取其山之所生，其坚劲，故多节也。”（周积寅）

【乾为马，坤为牛】 《周易·说卦》：“乾为马，坤为牛，震为龙，巽为鸡，坎为豕，离为雉，艮为狗，兑为羊。”指出八卦分别代表八种动物。《周易》之“乾卦”象征天，天体运行不息谓之健，所以是马象。“坤卦”象征地，地任重而顺，所以是牛象。运用到中国画论中，最早见于《周易》将牛、马赋予了特定的哲学道德内涵。北宋《宣和画谱·畜兽叙论》卷十三：“马与牛，畜兽也，而乾坤之大取以为象。若夫所以任重致远者，则复见取于《易》之《随》。于是画史所以状马、牛而得名者为多。”《易》之《随》：即《周易》中的《随卦》。《系辞下传》：“服牛乘马，引重致远，以利天下，盖取诸《随》”。《随卦》下震上兑，象征随从。由于下震为“动”象，上兑为“悦”象，犹如马、牛在下奔驰，乘骑者在上而欣悦。古今以画马、牛而出名的画家甚众，如画马大家有唐代张萱、曹霸、陈闳、韩幹、韦偃，五代赵嵓、李赞华、胡瓌，北宋李公麟，南宋龚开，元代赵孟頫、赵雍、任仁发，清代郎世宁、王致诚，现代徐悲鸿等；画牛大家有唐代韩滉、戴嵩、戴峄，南宋阎次平，清代杨晋，现代李可染等。（周积寅）

【鱼龙之作亦《诗》、《易》之相为表里】 北宋《宣和画谱·龙鱼叙论》卷九：“《易》之《乾》，龙有所谓在田、在渊、在天，以言其变化超然，不见利畜，以比夫利见大人。《诗》之《鱼藻》，有所谓颁其首，莘其尾，依其蒲，以言其游深泳广，相忘江湖，以比夫难致之贤者。曰龙，曰鱼，作《易》删诗，前圣不废，则画虽小道，故有可观。其鱼龙之作，亦《诗》、《易》之相为表里者也。”《周易》中的《乾卦》中龙有所谓在地上，在渊潭，在天上，说明它的变化迅速，不受控驭驯养，以比喻有利于见圣人（德才超群、地位尊贵的人）；《诗经》的《鱼藻》诗中，有所谓鱼头多么大，尾多么长，而依恋在蒲草旁，以说明它游泳深广，相忘于江湖，以比喻难以招致的贤人（德才兼备的人）。所以说鱼龙，古代圣人作《易经》删《诗经》时，尚未被废弃，而画虽小道，所作鱼龙，与《诗经》、《易经》当是互为补充、呼应。（周积寅）

【梅花取象十法】 梅花取象十法出自宋代释仲仁著《华光梅谱》。作者总结梅花取象之法如



元·王冕《墨梅图》

下：一丁、二体、三点、四向、五出、六枝、七须、八结、九变、十种，并就梅花取象十法的依据按照奇偶分别解释为，“梅之有象，由制气也。花属阳而象天，木属阴而象地，而其故各有五，所以别奇偶而成变化。蒂者花之所自出，象以太极，故有一丁；房者花之所自彰，象以三才（天、地与人，谓之‘三才’——编者注），故有三点；萼者花之所自出，象以五行，故有五叶；须者花之所自成，象以七政，故有七茎；谢者花之所自究，复以极数，故有九变，此花之所自出皆阳而成数皆奇也；根者梅之所自始，象以二仪，故有二体；木者梅之所自放，象以四时，故有四向；枝者梅之所自成，象以六爻，故有六成；梢者梅之所自备，象以八卦，故有八结；树者梅之所自全，象以足敷，故有十种，此木之所自皆阴而成数皆偶也。”（耿剑）

【画与老庄之道】 “道家”在传统文化中有两个层面的含义：一是以老庄思想为主体的哲学体系；二是以老庄思想为依据，结合传统神仙观念产生的宗教信仰，既可称之为“道家”，也可称之为“道教”。这里所谓的“道”指的是以老庄思想为主体的道家哲学思想。它是中国传统哲学的重要组成部分，并对中国画的发展产生了深远而本质的影响。首先，从传统绘画的功能来看，在儒家思想的影响下，绘画的主要目的是为社会统治服务的，它强调“成教化，助人伦”的劝诫功能，这一点在唐宋以前的绘画，以及后来的院体绘画中体现的十分明显。而随着老庄思想与儒、释思想的融合，个人价值开始逐渐从社会价值中凸显出来，个人对艺术的需要，尤其是作为统治阶级的文人阶层的审美需要开始逐渐成为绘画的主要功能，这种变化集中体现在宋代以后逐渐形成的文人画运动。对于文人画而言，艺术的主要功能就不再是“成教化，助人伦”了，它满足的是文人自我愉悦、自我修养的艺术价值取向，元代文人画大家倪瓒明确地说绘画就是为了“聊写胸中逸气”，“聊以自娱耳”。明代文人画宗师董其昌也讲绘画是“云烟供养”。其次，绘画功能的转变引发了绘画行为方式的巨大变化，对于文人画而言，绘画的创作不再是一个满足社会需求的简单的艺术产品的生产过程，它更多地需要满足画家自身的审美需求，这种需求必然使绘画作品欣赏这种单一的产品消费模式发生变化，在绘画过程中画家主体的心理体验变得至关重要。在文人画的创作过程中能否达到一种“解衣般礴”的绝对自由的状态，是画家能否得到与“道”冥合的心理体验的关键之处，做到这一点，画家便能在“忘我”的境界中表现“真我”。不难看出文人画这种独特的修炼模式深受老庄之道的启发。自我愉悦的功能是否实现只能通过自我评价来完成。表现在品评的理论上最为典型的就是“逸品论”和“人品论”。“逸品”这一概念的出现，从一开始就显示出画家主体张扬的个性特征，“不拘常法”为文人画家在绘画活动中的实践活动另辟蹊径，并为画家自我个性在绘画中的表达提供了有效的理论依据。“逸品”置于“神品”之上，不仅仅是品评格序的变化，更重要的是反映了审美观念的深刻变化。“逸品”的出现打破了绘画评价的外在的、客观的标准，使绘画的价值判断更具主观性。在这种情况下“人品如画品”的品评方法是必然的理论模式。既然绘画的价值实现主要取决于画家自身，那么，对绘画的评价自然地演化为对画家的评价，而随着中国封建社会的发展，老庄的“出世”思想与儒、释思想的合流，对传统文人的文化人格塑造以及价值判断影响日渐深入，二者之间构成了一种互为因果的逻辑关系，使文人画的理论与实践获得了有效的统一。在传统绘画的发展过程中，儒、释、道三家思想都起到重要作用，但通过上述的分析，我们不难看出老庄思想与传统绘画之间紧密的关系，尤其是在文人画的审美理念与价值取向上，老庄思想无疑具有更为重要的地位，它是传统艺术中最为核心的部分，也是传统艺术精神的集中体现。（刘亚璋）

【画虽一艺，其中有道】 清代王昱《东庄论画》：“画虽一艺，其中有道。”中国古代的画家，尤其是文人画家都将绘画视为体验“道”的一种手段。所谓“得意忘言”、“得鱼忘筌”，通过“艺”的实践来达到对“道”的体验，是道家思想的基本思维方式之一。老子曰：“道可道，非常道。名可名，非常名。”可以言说的“道”就不是“道”的本身了。因之，虽然“道”无处不在，但对道的把握却只能于具体的情况之中了。王昱亦云：“试观古人真迹。何等章法，何等骨力，何等神味，学者能深造自得，便可左右逢源。否则纸成堆，笔成冢，终无见道之日耳。”在他看来，画家只有在学习古人精髓的基础上“深造自得”才能体会“道”的存在。传统中包含了古代画家对“道”的理解与实践，但仅仅是模仿学习还不够，还必须有一个认识自我、发现自我的

过程，只有通过这一过程，才能真正了解“道”的意义。（刘亚璋）

【技进于道】《庄子·养生主》：“庖丁为文惠君解牛。手之所触，肩之所倚，足之所履，膝之所踦，砉然响然，奏刀騞然，莫不中音，合于《桑林》之舞，乃中经首之会。文惠君曰：‘嘻，善哉！技盖至此乎？’庖丁释刀对曰：‘臣之所好者，道也，进乎技矣。’”“道”“进乎技”，形容技术精湛，已经从“技”上升到“道”的层面。“道”“进乎技”，最早用于画论中，见北宋董逌《广川画跋·李伯时县霤山图》：“伯时欲画天地也，尝以笔墨为游戏，不立寸度，放情荡意，遇物则画，初不计妍媸得失，至其成功，则无遗恨毫发，此殆进技于道，而天地自张者耶。”又《书伯时马图》：“曹霸于马，诚进乎技也，然不能无马之累，故马见于前者，而谨具百体，此不能进于道者乎？”又《书李成画后》：“由一艺以往，其至有合于道者，此古之所谓进乎技也。”在董逌之前的北宋苏轼《书李伯时山庄图》也曾谈到“道”与“艺”（技）：“居士之在山也，不留于一物，故其神与万物交，其智与百工通。虽然，有道有艺。有道而不艺，则物虽形于心，不形于手。”敏泽《中国美学思想史·董逌》卷二释云：“‘道’即对事物、生命、宇宙本体的规律性的深刻认识和把握；‘技’或‘艺’，即对于这一规律性的美的体验和表现。‘道进乎技’或‘艺’，即审美主体通过美的自由创造而又表现了事物、人生、宇宙本体的必然规律性，如庄子梓人斲轮、庖丁解牛等等故实所譬喻的那样随心所欲不逾矩的自由创造的化境。达到这样的化境，就是技(艺)进乎道。艺(技)、道二而一之。这是我国美学思想史中一个普遍的命题。如南宋陆九渊说‘艺即是道，道即是艺，岂惟二物，于此可见矣。’（《象山先生全集·语录下》卷三十五）”（周积寅）



南宋·法常《鹤图》

【庖丁解牛】 语见《庄子·养生主》。“庖丁解牛”，比喻技术熟练之极，出神入化。唐代张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》卷一：“或问余曰：‘吴生(道子)何以不用界笔直尺而能弯孤挺刃植柱构梁？’对曰：‘守其神，专其一，合造化之功，假吴生之笔，向所谓意在笔先，画尽意在也。凡事之臻妙者，皆如是乎，岂止画也！与乎庖丁发硎，郢匠运斤，效颦者徒劳捧心，代斫者必伤其手。’意旨乱矣，外物役焉，岂能左手画圆，右手画方乎？”（周积寅）

【运斤成风】《庄子·徐无鬼》：“郢人垩漫其鼻端，若蝇翼，使匠石斫之。匠石运斤成风，听而斫之，尽垩而鼻不伤，郢人立不失容。”垩：白粉。漫：涂抹。运斤：挥动斧头。听：不用眼睛，随手。这本是庄子的寓言，比喻手法熟练，神乎其技。清代方薰《山静居画论》云：“书画之神妙，使笔有运斤成风之趣，无他，熟而已矣。或曰：‘有书须熟外生，画须熟外熟。’又有作熟还生之论，如何？仆曰：‘此恐熟入俗耳，然入于俗而不自知者，其人见本庸下，何足与言书画？仆所谓熟字，乃张伯英草书精熟，池水尽墨，杜少陵熟精文选理之熟字。’”（周积寅）

【以形媚道】 南朝宋宗炳《画山水序》：“夫圣人以神法道，而贤者通；山水以形媚道，而仁者乐，不亦几乎。”媚，有亲顺之意，此处意为体现。几：作凭借解。此论是宗炳在论及山水画的功能时提出的。意指圣人是以他的思想来体现道，而山水

则以它的形貌使得圣人之道表现得更为完美。

（荆琦）

【含道映物，澄怀味象】 南朝宋宗炳《画山水序》："圣人含道映物，贤者澄怀味象。"叶朗《中国美学史大纲》："在这段话里，宗炳明确区分了主体和客体的两种不同关系。'圣人含道映物'是说'圣人'把握了'道'来面对客观世界，处理实际事务。这是哲学的、政治的、实用的关系。'贤者澄怀味象'是说'贤者'从自然山水的形象中得到一种愉悦和享受。这是审美的关系。'澄怀味象'就是概括主客体之间的审美关系的一个命题。" （荆琦）

【禅宗对中国画论的影响】 中国古代画论之价值举世公认，特别是文人画理论特色鲜明。中国古典画论的思想成分比较复杂，儒释道玄各家都有，体现三教合一的禅宗在画论中的比重尤为突出。从现存的古代画论资料来看，无论是长篇的"记"、"志"、"谱"、"录"，还是比较短小的"序"、"跋"、"题画诗"等，均有不少禅理和"禅味"体现其中，甚至许多重要的理论范畴也来自禅宗。

禅宗是来自印度的佛教和中国的儒道玄学相结合而形成的中国的佛教。禅宗不是"在中国的佛教"，而是"中国的佛教"。这一字之差反映出一种外来文化真正被改造而成为中国文化、中国艺术精神的重要组成部分。其后分出的理学与心学又常常借助于禅宗，间接地吸收道家的思想精华。禅理显画理，画理通禅理。禅宗哲学在相当程度上影响和促进了中国画论的发展。某种意义上说，禅宗的思想精华代表了中国的艺术意趣与精神。中国艺术乃至东方艺术的魅力，正是由于体现了某种禅宗意趣而在世界艺术之林中熠熠生辉。作为中国艺术思想一个重要组成部分的中国古代画论，禅宗对它的影响非常重要。

禅宗影响中国绘画理论是在佛教影响中国画论基础上随着儒道佛三教合一大背景下发生的，是历史的必然。开始强调绘画创作中的境界和绘画学习中的妙悟，如王维将参禅领悟的意境引入他的绘画，绘出了结合画意禅心的禅意画，传其《袁安卧雪图》中所绘雪中芭蕉蕴含禅理。禅宗对画论的影响主要体现在对中国绘画思想与创作观念的影响，如张彦远、黄庭坚等以禅宗思想讨论绘画问题。即所谓"以禅论画"。

禅宗以前，中国画论以六法、形神论，品画以神妙能品之；禅宗以后，以禅论画逐渐兴起，品画先以神、妙、能、逸，后以逸、神、妙、能为序。融合儒释道三家精华，富于艺术精神的禅道思想为画家评论家所注重。清代普荷说"画中无禅，惟画通禅"。禅宗哲学的本心论、开悟论、迷失论、境界论以及禅宗的不为前法所囿等思想都和绘画相通，甚至影响了中国绘画的创作、欣赏与品评。

中国画论"意境"与"境界"论的形成，应该说与佛教禅宗的境界论思想的影响是分不开的。还有中国画论以流派论绘画的出现，首先就是以禅宗"南北分宗"为喻。如"禅家有南北二宗，唐时始分；画之南北宗，亦唐时分也"。明代莫是龙、董其昌等先后提出和倡导的"画分南北宗"论，在中国美术史和美术批评史上产生了重要影响。董其昌说："行年五十，方知此派（北宗）殊不可学，譬之禅定，积劫方成菩萨，非如董巨米三家，可一超直入如来地也。"

禅宗认为，本心无相无形，圆满澄明。本心的彰显，就是本来面目的重现，就是见性成佛。这是禅宗的终极追求。唐代张璪"外师造化，中得心源"注重本心，突出了绘画的主体性，历来受到画家、评论家的重视。这与禅宗"本心"论思想颇为相通。

禅宗"色空不二"的思想观点，与中国绘画空白法的认识与发展有着相同的渊源；"识有境无"等禅宗观点又直接影响了绘画境界论、意境说等的提出；"万法归一"与石涛的"一画论"，都有着紧密的关联；而禅宗渐修、顿悟等"开悟论"思想，则影响了中国绘画的创作和品评。随着宋代文字禅的形成，用诗文书画表达禅意在士大夫与禅僧中流行。

"身是菩提树，心是明镜台；时时勤拂拭，莫使惹尘埃"。如何能够达到成就，通过不断修行，去除贪、嗔、痴、爱、恶五毒，文人画家，由于其在思想文化尤其是诗词等方面的修养，体现在绘画上不仅仅是技法的水平，同时表现了较高的意境，禅学修养也是其中之一。 （耿剑）

【画禅】 禅这一概念最早起源于印度，是梵语"禅那"（Dhyana）的略称，意为"冥想"，首为《瑜伽经》所用。瑜伽，是精神集中的意思。许多瑜伽师在冥想之前，都要念三次"Santi"，以静其心。而"Santi"为"寂静"的意思。汉译经典将 Dhyana 译为"禅"，也包含有"静虑"的意义。后来发展为"禅定"、"思维修"，则兼涵"静其虑"（止、定、寂）和"静

中虑”(观、慧、照)二义。释迦出家之后,为求得人生真正的自由、解脱,曾学习过瑜伽术,但并未获得成功。最后,他通过“冥想与精神统一”的方式,而收到了“宁静”的效果,从而摆脱了人生的烦恼,获得了“清凉”。这种空灵的心态,汉译为“定”,音译为“三昧”。后来,佛陀及其门徒把它编入“八正道”时,仍然用了“禅定”这个词。从此,禅和佛搭上了关系,人们称之为“佛禅”。中国古代绘画与佛学有着不解之缘,提起中国佛学,必须提禅宗,禅宗是中国佛学的重要宗派。南朝宋末达摩由印度来华传授禅法而创立。至第五世弘忍门下,分成北方神秀的渐修说和南方慧能的顿悟说两宗。但后世惟南宗惠能顿悟说盛行,因此严格意义上的禅宗,是从六祖慧能开始的。惠能之前可以说有禅学而无禅宗。惠能是中国禅宗的实际创始人。惠能之后禅学的主要特点是主张:“教外别传,直指人心,不立文字,顿悟见性。”顿悟与渐修相对,指对“真理”的顿然觉悟。其顿悟思想是惠能南宗区别于神秀北宗的重要标志。盖南宗之禅学,不像北宗那样重依教渐修、拂尘看净,而主张直探心海、顿悟见性,“迷即凡夫悟即佛”,一切经教、文字,都是入道成圣之障碍,一切坐禅、修行,也都只是枉受辛苦,佛性在自心,一悟便是佛。一个“悟”字,乃是禅宗的特色所在,也是中国历史上许多文人所以好客参禅的一个重要原因。中国古代绘画,在佛学尚未传入之前,已具独特风格,后因受佛学影响而产生重大变化。其影响不仅在绘画题材的改变,主要是创作思想的突破。魏晋以降,佛教对中国文人士大夫的影响已经很深,如东晋顾恺之,南朝宋陆探微、宗炳,南朝梁张僧繇等,都对佛法有虔诚的信仰,不仅常为佛寺作画以为功德,且喜与高僧交往。此种作风,乃后世“墨戏”、“画禅”之先河。至唐,王维开创的文人画,进一步以佛理禅趣入画,把画意与禅心结合起来,成为一种禅意画。这种禅意画至宋蔚为大宗,称之为“墨戏”,到了明代则称为“画禅”。明董其昌精通佛理,其《画禅室随笔》,通篇融禅心于山水画论之中。最引起人们关注与争议的是他的山水画南北宗论。董其昌的所谓“画之南北宗”说,实际上讲的是文人画派(王维派)和院体画派(李思训派)的分野。南宗画是以王维为代表的文人画派,受禅的影响是无疑的。文人画中注重反映主观精神,注意反映自我的画风,正是受惠能开创的禅学南宗的深刻影响。北宋苏轼评王维“诗中有画”、“画中有诗”,王维诗中既有禅意,画中自然也会有禅意。其家世信佛,安史之乱后,他已无心世事,遂耽于禅之中,并将参禅领悟的意境引入诗画,使诗风格发生重大变化。他的水墨山水“一变钩斫之法”为水墨渲淡,将超然空灵的禅心溶于一炉,表现了高远淡泊的“南宗”画风。张璪“外师造化,中得心源”的名言,与禅宗心性之学有内在联系。从宋之后,文人画家无不通禅,画、禅几不可分矣。米芾、倪云林、董其昌、朱耷、石涛、查士标等人的作品,确是简淡疏旷,大有禅家的不食人间烟火气。在中国画论中,正式对“画禅”作阐发者,当推清代布颜图《画学心法问答》,他说:“问画学乌得称禅,所谓画禅者何也?曰:禅者传也,道道相传也。僧家有衣钵而画家亦有衣钵。如宋之荆、关、董、巨,元之黄、王、倪、吴,虽用笔不同,体势各异,河源之溯,皆出自右丞。问所谓画禅者岂止道道相传而已乎?必有玄因妙旨之理,或为弟子有轻心慢心不可与论耶?抑或不可以言传耶?弟子于禅宗参禅多年,未闻画禅之说,请夫子明诲之,则弟子幸甚也。曰:善者问也,汝初以学业正问,吾故以授传正对。若其玄因妙旨,为汝具说,虽穷诘不能尽述,必欲知之,汝当于吾自叙内入窈窅数语中,思之求之,则知画之所以称禅矣。”布氏将画称之为禅,把禅与画当成是一个东西,即禅画无二、画禅相通。其一,画与禅之所以相通,在于他们都需要通过传授,求其发展,而禅传则画传,说禅作画,本无差别。故无住云:“禅宗兴,绘画昌,禅宗萎缩而画坛冷落。”其二,画与禅之所以相通,在于他们都需要通过“悟”,才能得其“妙境”。中国文人画名家,无不具禅家精神,他们的作品,无不是禅境的示现。因为“玄因妙旨”即“幽深清远”的禅境之妙,也是画境之妙。它的“玄要”(微妙要义)不在画中,非目所能视,所谓“弦外之音”、“言外之意”、“韵外之旨”,皆于画外去寻。故“虽穷诘不能尽述”,只有悟,“思之求之”,凝神幽思,方能心明神明,穷观极照,见得画外深层的意境。文人画所追求的深层意境是:闲、静、清、空、淡、远。明董其昌题戴进《仿燕文贵山水图》轴云“此学燕文贵澹荡清空,不作平日本色,更为奇绝。”清布颜图《画学心法问答・问答小引》云:“为己画,淡然天趣,以图自娱。”清王昱《东庄论画》云:“清空二字,画家三昧尽矣。学者心领其妙,便能跳出窠臼,如禅

机一棒，粉碎虚空。”清戴熙《习苦斋题画》云：“闲则功力厚，静则智慧灵，淡则旨趣别，远则气味长，四美具谓之画。”这种闲、静、清、空、淡、远的深层意境，正是禅境的示现。其三，画与禅之所以相通，除布氏所论两点外，还有一点就是它们都不为前法所囿。明李日华《六砚斋笔记》云：“古人绘事，如佛说法，纵口极谈，所拈往劫因果，奇诡出汲，超然意表，而总不越实际理地，所以人天悚听，无非议者。绘事不必求奇，不必循格，要在胸中实有吐出便是矣。”这种不循规格、直抒胸怀的画风，无疑受到禅学南宗不拘形式、注重心性思想的影响。清石涛的“至人无法，非无法也，无法而法，乃为至法”说，沈铨的“澹荡”（犹放达）说，郑板桥的“未画之前，不立一格，既画之后，不留一格”说，更是一派后期禅宗气象。画禅——禅意画，是不同于一般的人的诗意画，画禅是让透过画面的高远淡泊、超然洒脱，悟出其中的禅机意境。而一般的诗意画，则达不到这一层次。（周积寅）

【雪中芭蕉】 北宋沈括《梦溪笔谈》：“余家所藏王维《袁安卧雪图》，有雪中芭蕉。此乃得心应手，意到便成，故造理入神，迥得天意，此难可与俗人论也。”关于“雪中芭蕉”，历代文人颇多争议，有人以为“不问四时”，有人以为“造理入神，迥得天意”，有人以为“失寒暑”，有人将岭外闽粤的芭蕉、香蕉、美人蕉证实“雪中芭蕉实有其事”。清代金农《冬心题跋》则云：“慈氏云：芭蕉树喻己身之非，不坏也。人生浮脆，当以此为警。秋飙已发，秋霖正绵，予画之又何取焉？若王右丞雪中一轴，亦寓言耳。寄示有道，定当冷笑不置。”又云：“王右丞雪中芭蕉，为画苑奇构，芭蕉乃商飙速朽之物，岂能凌冬不凋乎？右丞深于禅理，故有是画，以喻沙门不坏之身，四时保其坚固也。余之所作，正同此意，观者切莫认作真个耳。”王维信佛，“深于禅理，故有是画，以喻沙门不坏之身，四时保其坚固”；金农信佛，用佛教教义来解释之，认为是一种寓意，不能认为真有其事，可谓得其三昧。（周积寅）

【余初未尝识画，然参禅而知无功之功，学道而知至道不烦】 北宋黄庭坚《题赵公佑画》：“以余观之，诚妙于笔，非俗工所能办也。余初未尝识画，然参禅知无功之功，学道而知至道不烦。于是观图画悉知巧拙工俗，造微入妙。然岂可为单见寡闻者道哉。”清代方薰《山静居画论》卷上曰：“山谷云：‘余初未尝识画……然岂可为单见寡闻者道。’又曰：‘如虫蚀木，偶尔成文。吾观古人妙处，类多如此。’仆曰：‘此为行家说法，不为学者说法，行家知工于笔墨而不知化其笔墨，当吾此意。学者未入笔墨之境，焉能画外求妙？凡画之作，功夫到处，处处是法。功成以后，但觉一片化机，是为极致。然不从煊烂而得此平淡天成者，未之有也。’”徐复观《中国艺术精神》说：“山谷自谓因参禅而识画，此或为以禅论画之始。山谷于禅有深造自得之乐。但他实际是在参禅之过程中，达到了庄学的境界，以庄学而知画，并非真以禅而识画。庄子由去知去欲而呈现出以虚、静、明为体之心，与禅相同；而‘无功之功’即庄子‘无用之用’；‘至道不烦’，即老、庄之所谓纯，所谓朴，这也是禅与庄相同的。所以庄子以镜喻心，《应帝王》：‘至人之用心若镜，不将不迎，应而不藏，故能胜物而不伤。’禅家亦有以镜喻心的……有黄梅五祖弘忍座下神秀上座‘身是菩提树，心如明镜台。时时勤拂拭，勿使惹尘埃’的一偈……此偈并不是受庄子的影响而将心喻为镜，乃是在修持的过程中所悟到的虚、静、明的心，不期然而然地以镜作喻，遂与庄子冥符巧合。”（周积寅）

【一超直入如来地】 明代董其昌《画禅室随笔》：“李昭道一派，为赵伯驹、伯骕，精工之极，又有士气。后人仿之者，得其工不能得其雅……五百年后而有仇实父（英）……实父作画时，耳不闻鼓吹阗骈之声，如隔壁钗钏，顾其术亦近苦矣。行年五十，方知此一派画，殊不可习。譬之禅定，积劫方成菩萨，非如董、巨、米三家，可一超直入如来地也。”“一超直入如来地”，本为佛学用语。最早语见《永嘉证道歌》，不凭借经论文字，也不靠念佛坐禅，直指人心，彻见自身的佛性。人的本性是清净的，无需修习。如来：释迦牟尼的“十大名号”之一。如：即真如，指佛所说的“绝对真理”。意指循真如之道来，而成圆满之觉。《美术辞林·中国绘画卷》上：“绘画理论中的所谓‘一超直入’，是顿悟笔墨乃性情中事，是真性情的流露。古往今来，凡所谓大家者，莫不以本性情为法，以心造法，以笔墨写性情。能把着眼点和旨趣建立在这一层次上，就进入绘画的本觉地位了。继而直彻明悟自己的本真性情，以本真性情为出发点，创造表达的方式方法，即使运用了古今成法，也是成法为我用，而非我为成法用。这实际上进入了无法之法的境界。”（周积寅）



明·董其昌《秋兴八景图》(之一)

【画中无禅,惟画通禅】 清代普荷《设色山水图卷》:“画中无禅,惟画通禅;将谓将谓,不然不然。”中国画与佛学有着不解之缘,提起中国佛学,必提禅宗,它是中国佛学的重要宗派。唐代王维开创的文人画以佛理禅趣入画,把画意与禅心结合起来,成为一种禅意画,这种禅意画至宋蔚为大宗,称之为墨戏,到了明代则称画禅。清代普荷说:“画中无禅,惟画通禅。”画之所以通禅之理有三:一,画、禅都需要通过传授,求其发展,禅传则画传,说禅作画,本无差别。二,画、禅都需要通过悟,得其妙境。禅家所谓色空观“真道出画中之白,即画中之画,也即画外之画也”。而文人画所追求的“画外之画”——闲、静、清、空、淡、远之深层意境,正是禅境的示现。三,画、禅都不为前法所囿。文人画家“不必循格,要在胸中实有吐出”的画风,无疑受到南宗不拘形式(呵佛骂祖)、注重心性(明心见性,即心即佛)思想的影响。清代石涛“无法而法”说,郑板桥“不立一格”说,更是一派后期禅宗气象。 (周积寅)

【般礴横肱醉笔仙,一丘一壑画家禅】 清代傅山《阳泉四景图册》:“般礴横肱醉笔仙,一丘一壑画家禅。蒲团参入王摩诘,石绿丹砂总不妍。”“般礴横肱”一语来源于《庄子·田子方》中“解衣般礴”的典故,画者进入到了旁若无人、心外无物的精神境界。“笔仙”是指诗仙李白。“醉”指酒醉后能够使人忘记世俗烦恼,从而进入一种高度自由的精神状态,这也是艺术创作的最佳状态。“一丘一壑画家禅”是说画家荡涤胸中杂念从事绘画创作,这时所具备的清静无为的精神状态与禅的境界是相通的,因此画面上的一丘一壑也成了禅境的承载。 (荆琦)

【禅机画】 清代周亮工《读画录》卷二:“无可大师……于是谢绝一切,惟意兴所至,或诗或画,偶一为之。然多作禅语,自喻而已,不期人解也。施尚白云:‘予昔同无道人自苍梧抵庐山,见其乘兴作画,多用秃笔,不求甚似。尝戏示人曰:若猜此何物,此正无道人得无处也!’拈此二则,则道人之禅机画,亦露一斑矣”。禅机画,即禅画,是以绘画的形式譬喻禅理。逸笔草草,不求形似,以荒率悟虚空。历来文人画家好以禅论画。明代董其昌《画眼》云:“禅家有南北宗,唐时始分;画之南北二宗,亦唐时分也。”清代布颜图《画学心法问答·问画学乌得称禅,所谓画禅者何也》云:“禅者传也,道道相传也。僧家有衣钵而画家亦有衣钵。”又云:“所谓画禅者岂止道道相传而已乎?必有玄因妙旨之理。” (陈见东)

【实处皆空,空处皆实,通之于禅理】 清代恽秉怡《溪山卧游录·序》:“实处皆空,空处皆实,通之于禅理。”指绘画创作讲究画面结构的虚实、疏密等关系,注意有画部分和无画部分的呼应结合,通过有形的实景引起人们对空白之处的笔墨之外意境的联想。这种“实境”与“空境”的绘画观与佛学教义的禅家道理相通,故有“以禅论画”说。实:真实、实性、实体、实景。空:佛教名词,指一切皆由因缘而生、刹那生灭、本来没有的实体。此为大乘佛教的共同基本教义。《大智度论》五:“观五蕴无我无所,是名为空。”实的表象离不开空的本质,而这空的本质也离不开实的表象,它们并不是相互对立的事物。从现象反映本质的角度看,“实

处皆空”；从本质依托现象的角度看，“空处皆实”。清代笪重光《画筌》云：“林间阴影无处营心，山外清光何从着笔？空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生。”现代潘天寿《听天阁画谈随笔》：“实，有画处也，须实而不闷，乃见空灵，即世人‘实者虚之’之谓也。虚，空白也。须虚中有物，才不空洞，即世人‘虚者实之’之谓也。画事能知求实求虚，以虚求实，即得虚实变化之道矣。”六朝、唐、宋，已有以佛学理论论画的倾向，在明清之际更为突出。佛学认为天地万物都是因缘所生，没有自性，没有实体。所以实性只能是空。实性虽然是空，然而因缘所会之处有色相，这是假有，是空实性的显现形态。实性的空，正是从假有的认识中参悟出来的。实处依靠空处彰显，空处建立在实处的基础上。因此《般若波罗蜜多心经》说：“色不异空，空不异色，空即是色，色即是空。”认为这种空的境界是难以图画的，只有画家清晰地表现出他所感触到的因气候环境光线等因素的影响而产生变化之趣的时候，空的境界才会出现。同样道理，神是无形不能自显并无法描绘的。只有借助对身临其境的山川景物的具体逼真形态变化的描写，才能使神境出现。（陶明君）

【石绿丹砂总不妍】 清代傅山自题《阳泉四景》之一：“般礴横肱醉笔仙，一丘一壑画家禅。蒲团参人王摩诘，石绿丹砂总不妍。”有人将这句说成“这是步王维禅味而来的清淡，不要像石绿丹砂那样的妍丽，如果妍丽了，禅味失却了，这就不符合画家的本意了。”《王伯敏美术论文选·为何‘石绿丹砂总不妍’》认为这段解释没有把傅山的真正含义说出来：“根据傅山的这首诗，他无非以王维这位诗人的艺术要求作为引子，引出绘画在表现上的一个法则。这个法则是：绘画创作，就是要对对象有所取舍，有所加强与减弱；取什么，舍什么；为何取，为何舍；又如何加强，如何减弱，都要调动一切艺术手段去处理，然后达到巧妙的完成。”“在艺术的范畴内，艺术的形，艺术的色彩与客观存在的形与色是不相等的，否则，真本（指客观形体）‘俱在，何劳图焉’。艺术的造型就要高于对象的形貌；艺术的色彩，就要比对象的色彩来的悦目。”“画家要求画出好的作品，不调动无比巧妙的、上乘的艺术手段是达不到目的的；要想在画中表现出色泽艳丽、明快，单纯地靠石绿、石青或者是藤黄、朱砂也是达不到目的的。傅山的所谓‘石绿丹砂总不妍’，也正是这一番道理。”（周积寅　王凤珠）

【一笔画】 唐代张彦远《历代名画记·论名价品第》：“昔张芝学崔瑗、杜度草书之法，因而变之，以成今草书之体势，一笔而成，气脉通连，隔行不断。惟王子敬明其深旨，故行首之字，往往继其前行，世谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断，故知书画用笔同法。”北宋郭若虚《图画见闻志·论用笔得失》：“凡画，气韵本乎游心，神采生于用笔，用笔之难，断可识矣。故爱宾（张彦远）称惟王献之能为一笔书，陆探微能为一笔画。无适一篇之文、一物之像，而能一笔可就也，乃是自始及终，笔有朝揖，连绵相属，气脉不断，所以意存笔先，笔周意内，画尽意在，像应神全。”无适：意即并非。清代张式《画谭》：“全幅局势先罗胸中者，下笔是笔笔生出，不是笔笔装出，至结底一笔，亦便是第一笔，故所称一笔画也。”（周积寅）

【一画】 ①清代原济《石涛画语录·一画章第一》：“太古无法，太朴不散，太朴一散而法立矣。法于何立？立于一画。一画者，众有之本，万象之根……盖太朴散而一画之法立矣，一画之法立而万物著矣。我故曰：‘吾道一以贯之。’”此“一画”乃指宇宙万物生成的根本规律和法则。②《石涛画语录·一画章第一》：“山川人物之秀错，鸟兽草木



清·原济《山水图》（之一）

之性情，池榭楼台之矩度，未能深入其理，曲尽其态，终未得一画之洪规也。”《石涛画语录·尊受章第四》：“夫一画含万物于中。”此“一画”乃指天地万物存在和变化的根本规律和法则。③《石涛画语录·一画章第一》：“立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也……用无不神，而法无不贯也；理无不入，而态无不尽也。”此“一画”乃指审美创造的根本规律和法则。④《石涛画语录·运腕章第六》：“受之于远，得之于近；识之于近，役之于远。一画者，字画下手之浅近功夫也。”此“一画”乃指绘画造型笔墨技法的根本规律和法则。（周积寅）

【寄情画道，高妙绝尘】 清代安岐《墨缘汇观·序》：“至元赵文敏，山水师董源。他如高房山、黄子久、王、吴、倪及元末诸公，寄情画道，高妙绝尘，虽其各立堂户，然多发脉董源，故称画品中之神韵高逸者。”安岐所列举的这些山水大家虽然各具面貌，但其画格皆高，是“画品中之神韵高逸”之人，根本原因是他们都“发脉董源”，承继南宗一脉画风。“寄情画道，高妙绝尘”是对南宗画家的颂扬，是典型的倡南贬北说。（张曼华）

【艺成而下，道成而上】 清代唐岱《绘事发微·序》：“夫画一艺耳……艺成而下，即道成而上矣。圣贤之游艺，与夫高人逸士，寄情烟霞泉石间，或轩冕巨公，不得自适于林泉，而托兴笔墨，以当卧游，皆在所不废，世之传画，良有以也。”黄宾虹说：“《易》曰：‘道成而上，艺成而下。’道成艺成，犹今所谓精神文明与物质文明也。中华四千年来，为文化开化最早之国。古之制作，皆古之圣贤，政教一致，初无道与艺之分。”“艺必以道为归。”“艺之至者，多合乎自然，此所谓道。”（《精神重于物质说》，1935年《国画》月刊卷一第十一、十二期合刊）又说：“《周官》：‘教之道艺。’道与艺原是一事，不可分析。《易》曰：‘道成而上，艺成而下。’换言之，道是理论，艺是工作……道可坐而言，艺必起而行。”（《国画通论·说艺术》讲义）（周积寅）

【画乃心印】 北宋郭若虚《图画见闻志·论气韵非师》：“凡画必周气韵……出于灵府也。且如世之相押字之术，谓之心印。本自心源，想成形迹，迹与心合，是之谓印……矧乎书画发之于情思，契之于绡楮，则非印而何？押字且存诸贵贱祸福，书画岂逃乎气韵高卑。夫画，犹书也。扬子曰：言，心声也；书，心画也。声画形，君子小人见矣。”画乃心印，主要揭示了中国画与人的关系，即画是人的思想和情感的反映。道出了文人画之本质。（周积寅）

【心术】 北宋韩拙《山水纯全集》：“画者笔也，此乃‘心术’。”清代沈宗骞《芥舟学画编·穷源》：“笔墨本期古拙，而世竞尚新巧，古拙新巧之间，心术判矣。如人日诵圣贤之书，能勉行之，不过为善士耳；若听其流而日下，不至小人之尤不止。士生古人之后，可不究心于古人以寻其源哉？”指心计、计谋。《管子·七法》：“实也，诚也，厚也，施也，度也，恕也，谓之心术。”尹知章注：“凡此六者，皆自心术生也。”（周积寅）

【画为心物熔冶之结晶】 潘天寿《论画残稿》：“画为心物熔冶之结晶。”在中国传统文化中，“心”与“物”的关系十分密切。《庄子·田子方》中云：“吾游心于物之初。”又云：“秉物以游心。”以及庄周梦蝶的隐喻都表明“心”与“物”之间不可须臾分离，心物之间的关系是依存转化的关系。“心物熔冶”指画家进行艺术创作，是由主观之“心”与客观之“物”相互影响、互相转化而形成艺术形象，作



五代·董源《潇湘图》

品是"心物"交融的结果。南朝宋理论家宗炳《画山水序》提出"应目会心",即应之于目,会之于心。客观事物的形象由目感应,再由心进行体味,提炼,取舍,熔铸成艺术形象。唐代张璪云:"外师造化,中得心源。"从心(心源)与物(造化)关系相互转化,阐述了艺术创作的规律。宋代苏轼《书晁补之所藏与可画竹三首》云:"其身与竹化,无穷出清新,庄周世无有,谁知此凝神。"身与竹化实为心与竹化,是全身心投入到艺术创作之中,与客观对象不分彼此,融合为一,达到"心物熔冶"的境界。此外还有清代郑燮的"胸中之竹"说,也同此理。潘天寿《论画残稿》云:"故画之贵乎师造化、师自然者,不过借自然之形相尔。无此形相不足以语画,然画之至极,则终在心源。" (陈见东)



清·高其佩《柳塘鸳鸯图》

【画从梦授,梦自心成】 清代高秉《指头画说》:"恪勤公八龄学画,遇稿辄模,积十余年盈二簏。弱冠即恨不能自成一家。倦而假寐,梦一老人引至土室,四壁皆画,理法无不具备,而室中空空不能模仿。惟水一盂,爰以指蘸而习之,觉而大喜。奈得于心而不能应之于笔,辄复闷闷。偶忆土室中用水之法,因以指蘸墨,仿其大略,尽得其神。信手拈来,头头是道,职此遂废笔焉。曾镌一印章云:画从梦授,梦自心成。"杨仁恺在《高其佩》中分析曰:"促使画家弃笔用手指作画的直接因素,正好是做梦以后的事,是画家用笔来表现梦中壁画的效果,但某些技法上有了缺陷,得不到满足时所提出的,它反过来倒是很好地为指画提供了实践上的根据。" (杨修红 耿剑)

【画当形为心役】 清代戴熙《习苦斋画絮》:"画当形为心役,不当心为形役。天和饱畅,偶见端倪,如风过花香,水定月湛,不能自已,起而捉之,庶几境象独超,笔墨俱化矣。"强调作画中外形的刻画应当由内心精神所控制。作画不要被自然万物的外形所束缚,要能根据画家的构思立意,有所取舍,有所概括,能够超越面面俱到的如实描写,而达到抒情写性的创作境界。 (李芹)

【胸中实有吐出便是矣】 明代李日华《紫桃轩杂缀》:"古人绘事,如佛说法,纵口极谈,所拈往劫因果,奇诡出没,超然意表,而总不越实际理地,所以人天悚听,无非议者。绘事不必求奇,不必循格,要在胸中实有吐出便是矣。"是指画家心中对造化的感悟和形成的艺术意象无所保留地反映在画面之中,作品也就自然而然地完成了。宋代黄庭坚《题子瞻枯木》诗云:"折冲儒墨陈堂堂,书入颜杨鸿雁行。胸中元自有丘壑,故作老木盘风霜。"元代倪瓒《题自画·墨竹》云:"以中每爱余画竹,余之竹聊写胸中逸气耳,岂复较其似与非,叶之繁与疏,枝之斜与直哉。"明代董其昌《画禅室随笔》云:"读万卷书,行万里路,胸中脱去尘浊,自然丘壑内营,成立鄞鄂,随手写出,皆为山水传神矣。" (陈见东)

【画之情】 南朝宋王微《叙画》:"此画之情也。"情:感情;情趣;情致;性情。"情"作为审美范畴用于画论中最早见于东汉王延寿《鲁灵光殿赋》:"赋色象类,曲得其情。"王微认为山水画不同于地图,也"效异山海(山海指自然风光本身)",寄

托了作者之情，是作者“神明降之”所赋予的。北宋李公麟云：“吾为画……吟咏性情而已。”（见《宣和画谱》卷七）；北宋郭若虚《图画见闻志》卷一：“高雅之情，一寄于画。”清代恽寿平《南田画跋》：“作画贵在摄情。”清代郑板桥《题画·竹》：“一枝一叶总关情。”张大千《画说》：“艺术为感情之流露。”故“画之情”，为揭示绘画本质的一个重要方面。（周积寅）

【心画】 南宋米友仁《题新昌戏笔图》：“子云以自为心画，非穷理者，其语不能至是。画之为说，亦心画也，自古莫非一世之英，乃悉为此，岂市井庸工所能晓？”书与画皆为“心画”，即由心现——心灵的表现，是性情的流露。（荆琦）

【夫画者，从于心者也】 清代石涛《苦瓜和尚画语录》：“夫画者，从于心者也。”其意思是说绘画创作是受到画家心灵所支配的，是内心情感的流露与表现。（荆琦）

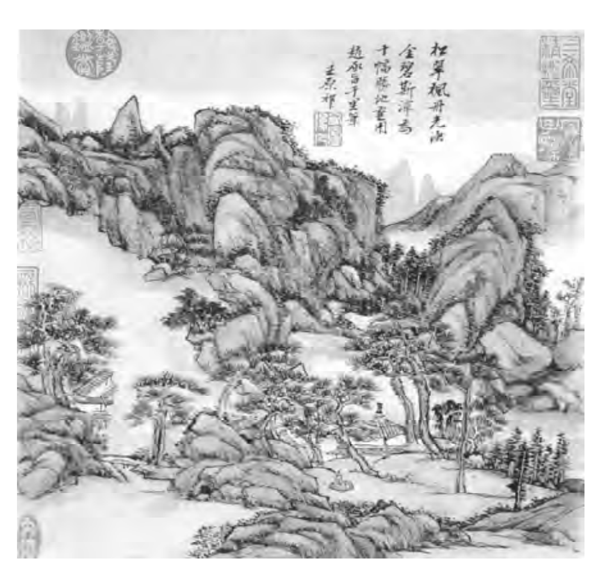
【灵匠】 清代恽寿平《南田画跋》：“得笔先之机，方可舒捲云烟，驱使灵匠。”灵匠，即灵心，是灵妙的意匠。（周积寅）

【灵府】 唐代符载《观张员外画松石序》：“观夫张公之艺非画也，真道也。当其有事，已知夫遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，不在耳目。”灵府：古指心。《庄子·德充符》：“不可入于灵府。”成玄英疏：“灵府者，精神之托也，所谓心也。”（周积寅）

【襟灵】 唐代张怀瓘《画断》“顾恺之”条：“顾公运思精微，襟灵莫测。”襟灵与“灵府”、“灵台”都是“心”的别名。（周积寅）

【灵台】 五代后梁（传）荆浩《画说》：“灵台记，整精致。”灵台与“灵府”、“襟灵”都是“心”的别名。（周积寅）

【笔墨乃性情之事】 清代石涛《石涛题画集》：“笔墨乃性情之事，于依稀仿佛中，有非笔墨所能传者。”清代沈宗骞《芥舟学画编·卷二·山水·避俗》：“笔墨之道本乎性情。凡所以涵养性情者则存之，所以残贼性情者则去之，自然俗日离而雅可日几也……或曰：画直一艺耳，乃同于身心性命之学，不綦难哉？曰：天下实同此一理。画虽艺事，古人原借以为陶淑心性之具，与诗实同用也。”笔墨：指绘画。性情：指画家的本性、禀赋和气质。这句话意思是说绘画是人的本性的流露。（耿剑）



清·王原祁《卢鸿草堂十志图》（之一）

【笔墨一道，同乎性情】 清代王原祁《麓台题画稿》：“笔墨一道，同乎性情，非高旷中有真挚，则性情终不出也。”性情：本性，指人的禀赋和气质。文人画之本质，特别强调审美主体情感之抒发，认为画者“心画也”，是“吟咏性情而已”，“以得其性情为妙”，故“笔墨一道，同乎性情”。（王凤珠）

【笔墨之道，本乎性情】 参见“笔墨乃性情之事”、“笔墨一道，同乎性情”条。

【墨点无多泪点多】 清代朱耷《题山水画》：“墨点无多泪点多，山河仍是旧山河！横流乱石桠杈树，留得文林细揣摩。”朱耷所画水墨花鸟笔墨简练，艺术形象怪诞夸张，借以寄托失去旧朝的悲哀之情，故此写下“墨点无多泪点多”。这也说明画家作画要寄托自己的真情实感在其中，不可作无病呻吟之状。（陈见东）

【画与诗皆士人陶写性情之事】 清代沈宗骞《芥舟学画编》：“画与诗皆士人陶写性情之事，故凡可入诗者，皆可入画。”此谓赋诗、绘画都是可以作为加强身心性情修养，摒去一切声色货利杂念的手段。（荆琦）

【画不可无理，正妙有情】 清代梁同书《频罗庵书画跋》：“有云，画是醒时做梦。梦或无理却有情，画不可无理，正妙有情。”是谓绘画同做梦一般，将生活中压抑着的情感抒发出来，但“画不可无理”，画要讲究章法布局笔墨运作，而不能像梦一般不受逻辑限制。绘画的妙处就在于借助有序的景物安排表达出画家内心的无限情感。（荆琦）



清·朱耷《孔雀竹石图》

【文以达吾心，画以适吾意】 南宋邓椿《画继》载苏轼语："文以达吾心，画以适吾意。"意，指意思、意味；人或事物流露的情态。苏轼认为诗文、绘画都应当是艺术家内心独特情感的表露，因此，赋诗、作画皆要直抒胸臆。 （荆琦）

【画者，理也，意也】 清代蒋和《画学杂论》："画者，理也，意也。梅道人诗：'诗中传画意。'得其意而已足，才着相便俗气。吴融诗：'良工善得丹青理。'"理：道理、法则。意：思想、心思；意义、意味。指绘画既是一种心灵的表现、情感的产物，又要符合笔墨法则、创作规律，是理法与感情的综合体。 （荆琦）

【章侯画得之于性】 清代周亮工《读画录》卷一："章侯画得之于性，非积习所能致。昔人云：'前身应画师。'若章侯者，前身盖大觉金仙，曾何画师足云乎！人但知其工人物，不知其山水之精妙；人但知其怪诞，不知其笔笔皆有来历。"性，即本性、天性。陈洪绶的作品都本乎天性，出自内心情感，而不是依靠后天学习得来的。画家创作要从本来天性出发，避免做作，根据内心真实情感进行创作。《易·乾》云："利贞者，性情也。"《庄子·缮性》云："无以反其性情而复其初。"北宋韩拙《山水纯全集》云："天之赋予我者性也，性之所贵于人者学也。性有颛蒙明敏之异，学有日益无穷之功，故能固其性之所悟，求其学之所资，未有业之不精于己者也。"北宋张怀《山水纯全集·后序》云："盖天性之机也，性者天所赋之体，机者至神之用，机之一发，万变生焉。" （陈见东）

2. 中国画特征论

【中国画特征】 所谓中国画之特征，即中国画区别于其他画种特别显著的征象、标志。它是人的视觉感官能直接感觉到的。其特征有二：

画者画也

关于中国画特征的认识，中国画论是随着绘画的发展而不断完善的。

早期对绘画特征的解释，是离不开形与色的。"画者，形也"，"存形莫善于画"，"以形写形"，说明中国画反映生活离不开具体的可视的形象，因此，没有形象就没有绘画。"画缋之事杂五色"，"画，挂也，以彩色挂物象也"，"以色貌色"，中国画是根据各种不同的物象，而赋以色彩的表现。在色彩应用上的一个最显著的特征就是从对象的固有色出发，而不同于西洋画那样去描写在阳光映照下色彩所发生的复杂变化。

"夫画者笔也"，"骨气、形似皆本于立意，而归乎用笔"，"笔以立其形质，墨以分其阴阳"，"神采

生于用笔”。作为艺术的表现，用笔用墨是中国画的基本功，离开了笔墨，就谈不上有什么中国画。

五代后梁荆浩，对中国画特征作了高度概括：“画者，画也。”潘天寿释曰：“画者，画也。即以线为界，而成其画也。笔为骨，墨与彩色为血肉，气息神情为灵魂，风韵、格趣为意态，能具此，活矣。”可见，中国画是以线为造型基础的，所谓“画，界也”。用中国特有的笔、墨、色表现天地万物之生命，得其灵魂（气息、神情）、意态（风韵、格趣）。

画是一种综合艺术

诗与画是两种不同的艺术：前者属于语言艺术或时间艺术；后者属于造型艺术或空间艺术。因为它们同属于上层建筑的艺术领域，中国古代画论更多的还是论述二者之间的密切关系。北宋苏轼认为唐代王维的画与诗是“画中有诗”、“诗中有画”，并指出“诗画本一律，天工与清新”。北宋张舜民则说：“诗是无形画，画是有形诗。”诗与画都要求通过真实、具体的典型形象，抒写作者的强烈感情，以激起读者的想象和联想，产生艺术的魅力。这就是它们之间的一个重要的共同追求，也是一切文学艺术重要的共同追求。

诗与画之间既有不同点，又有共同点，既各有所长，又各有所短。南宋吴龙翰云：“画难画之景，以诗凑成；吟难吟之诗，以画补足。”这不仅说明诗画有结合的必要，也说明了它们有结合的可能。

关于中国画所含有的“诗趣”，有两种看法：

第一种是画与诗表面的结合：以诗作画，即用画描写诗人所述的境地或事象；为画题诗，即诗人在画中引发了诗的感情，因而把画作为诗的题材，对对象加以题咏。唐代及其以前的题画诗，并未题在画上；宋代由于文人画兴起，题画诗有了进一步的发展，文同、苏轼、米芾及米友仁父子，作了大量题画诗，但多数可能是题在画前或跋在画后的。元、明、清以来，文人画家倪瓒、沈周、文徵明、唐寅、石涛、郑板桥、吴昌硕等人，几乎是每画必题，每题必诗，诗画合璧，相得益彰，既能阐发画中情景，又能申明画外寓意。

第二种看法，是诗与画的内面的结合。即画的构思、章法、形象、色彩的诗化。就是说，画上并没有题诗，却有诗的意境，因此，中国画又称为“有形诗”或“无声诗”。这种诗与画内面的结合，是中国画独具的特色。苏轼评王维的画为“画中有诗”，意思即在此。

中国画与西洋画的一个不同之处体现在画与书法的关系上。西洋画与书法毫无关系，而中国画与书法却有密切的关系。中国的书法与画法有许多相同的地方：所用的纸、笔、墨、砚完全相同；用笔的方法也基本上相同，并且可以把书法上的用笔方法直接用到画面上去；至于书法与画法所追求的艺术方法与风格标准，如粗细刚柔、雄浑豪放、秀逸优美、平正奇险，也无不相通。所以工于书法的人，学画比较容易，学画的人也必须同时学书。故中国画论中有“书中有画”、“画中有书”、“书画用笔同法”之说。唐代张彦远论顾、陆、张、吴用笔，在理论上肯定了书法与绘画有密切的关系，是以人物画论证的；北宋郭熙也有同样的思想，他认为绘画用笔可以“近取诸书法”，是以山水画论证的；而元代赵孟頫则云：“石如飞白木如籀，写竹还于八法通；若也有人能会此，须知书画本来同。”此诗影响远远超过了张、郭之论。这是文人画从宋发展到元，在表现竹石花卉题材方面的笔墨技法的一个（不是全部）概括。书画用笔同法，体现了中国文人画艺术形式的一般客观规律。

画上题款始于北宋的文人画家，如苏轼、文同、米芾、米友仁以及赵佶等；到了元代赵孟頫、钱选、柯九思、高克恭以及黄公望、王蒙、倪瓒、吴镇，不只题款，且加诗跋；明代文、沈而后尤为盛行，题款已成为一幅画的组成部分，绝不可少。但院画家一般仍不题款，即使题款也仅书姓名，或加“臣”字。

题款的作用有二：①可以抒发情感，阐发或发挥画意。诚如方薰所说：“高情逸思，画之不足，题以发之。”②可以增强中国画的形式美感。它将诗文的美妙内容，用书法艺术的形式表现到画面中，使诗、书、画三者之美极为巧妙地结合起来，熔铸到一个画面中来，使章法丰富多姿，出神入化，形成了中国画举世瞩目的特色。

当然，题款须有深厚的艺术修养，题得好，可使原作赏心悦目，增强美感；题得不好，则破坏全局，无异佛头着粪。

至于画面上的印章，也和题跋一样，成了中国画的组成部分，不仅可以增强中国画艺术的美感，而且能够运用篆刻的语言阐发画面的意境和画家的真切感受。在典雅素净的水墨画中盖上一枚红色的印章后，犹如“万绿丛中一点红”，变得十分新鲜醒目。

印章多请专家镌刻，近代画家如赵之谦、吴昌硕、齐白石多为自刻，偶亦用他人所刻。

中国画熔诗、书、画、印于一炉，极大地增加了中国画在艺术性上的广度与深度，与传统戏剧一样，成为一种综合艺术，这是西方绘画所没有的。

（周积寅）

【画，形也】 西汉《尔雅·释言》："画，形也。"俞剑华《中国画论选读》注译："画是造型艺术，只能表现形状，其他声音、动作等都不能表现。"《尔雅》：中国最早解释词义的专著。由汉初学者缀辑周、汉诸书旧文，递相增益而成，凡十九篇。

（王凤珠）

【画，界也】 东汉许慎《说文解字·画部》："画，界也。象田四界。聿，所以画之。"界：地域的限隔。聿：笔。"画，界也"，是说画就是分界限。这个"画"字方方的，中间有十字，好像田地里的界限区划一样，用笔加以划分。《说文解字》，简称《说文》，是中国第一部系统地分析字形和考究字源的字书，也是世界最古的字书之一。（王凤珠）

【画，类也】 三国魏张揖《广雅》："画，类也。"俞剑华《中国画论选读》注译："就是画出来的画与原物类似，经过画家的加工，所以不能完全相似。"《广雅》，凡十卷，训诂书，字典的一种。（王凤珠）

【画，畛也】 唐代张彦远《历代名画记·叙画之源流》卷一："《说文》云：'画，畛也。象田畛畔所以画也。'"畛：界限；区分。畔：田界。张氏引用许慎《说文解字》关于"画，界也"的解释，虽有所删改，但其意未变。（见"画，界也"条）（王凤珠）

【画，挂也】 东汉刘熙《释名》："画，挂也。以彩色挂物也。"挂：钩取。此作描绘解。谓以彩色描绘事物形象即是画。《释名》，训诂书。凡二十七篇。（周积寅）

【画者，画也】 五代后梁荆浩《笔法记》："画者，画也。度物象而取其真"。王伯敏《荆浩〈笔法记〉标点注译》："此'画'字，应作刻画解，也就是深刻的表现。意思是：绘画就是要深刻的表现"，"对于物象既要表现其形态，也要表现其精神实质。"潘天寿《听天阁画谈随笔》："画者，画也。即以线为界，而成其画也。笔为骨，墨与彩色为血肉，气息神情为灵魂，风韵格趣为意态，能具此，活矣。"

（王凤珠）

【画者，文之极也】 南宋邓椿《画继》："画者，文之极也。"文，指文心、文思、文才、文气。极，至也。文人画家历来强调文学修养，而邓椿"画者，文之极也"的理论则是把文学修养强调到了极端，认为绘画不仅仅是技艺，而且是人文之极。唐代张彦远在《历代名画记》中就已指出，历代善画者"莫非衣冠贵胄、逸士高人"，"非闾阎鄙贱之所能为也"。北宋郭若虚在《图画见闻志》中也说，自古好的绘画作品，多是"轩冕才贤、岩穴上士"即所谓人品高的士大夫文人所作。邓椿继承了张彦远和郭若虚的观点，并且以唐宋两代许多著名文人或精于画评、或长于作画为例，进一步提出了"其为人也多文，虽有不晓画者寡矣；其为人也无文，虽有晓画者寡矣"的论点，认为绘画是文人之能事。邓椿的这些论述，是北宋以来强调画者文化修养的文人画论进一步发展的结果，对南宋以后绘画发展趋向有着深刻的影响。（荆琦）

【画者，形天地万物者也】 清代原济《石涛画语录·了法章第二》："夫画者，形天地万物者也，舍笔墨其何以形之哉？"形：表现。黄兰波《〈石涛画语录〉译解》："绘画艺术是表现天地万物的造型艺术，假如离开笔墨，用什么去表现它呢？"

（王凤珠）

【写载其状，托之丹青】 东汉王延寿《鲁灵光殿赋》："图画天地，品类群生。杂物奇怪，山神海灵。写载其状，托之丹青。千变万化，事各谬形。随色象类，曲得其情。上纪开辟，遂古之初。五龙比翼，人皇九头。伏羲麟身，女娲蛇躯。鸿荒朴略，厥状睢盱。焕炳可观，黄帝唐虞。轩冕以庸，衣裳有殊。下及三后，淫妃乱主。忠臣孝子，烈士贞女。贤愚成败，靡不载叙。恶以诫世，善以示后。"这是王延寿对鲁灵光殿壁画的描绘，从他的文字描述来看，灵光殿壁画规模宏大、色彩绚丽、形象生动，是对观众进行政治品德教育的绝佳工具，可惜今已不存。"写载其状，托之丹青"意为用笔墨再现事物的形象，以重现客观现实和为观者提供认识和教育的载体。王延寿强调了绘画的再现、认识和教化功能。（王宗英）

【披图按牒，效异山海】 南朝宋王微《叙画》："望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡。虽有金石之乐，珪璋之琛，岂能仿佛之哉？披图按牒，效异山海，绿林扬风，白水激涧，呜呼！岂独运诸指掌，

亦以神明降之，此画之情也。”是指展阅图画册籍，效果迥异于《山海经》中的“图经”。王微认为图画更能直观地传达山水之美，从而引发与玩赏金石之乐和文字阅读不同的审美感受。 （王宗英）

【心存懿迹，默匠仪形】 唐代裴孝源《贞观公私画录·序》：“虙牺氏受龙图之后，史为掌图之官，有体物之作，盖以照远显幽，侔列群象。自玄黄萌始，方图辩正。有形可明之事，前贤成建之迹，遂追而写之。至虞、夏、殷、周及秦、汉之代，皆有史掌。虽遭罹播散，而终有所归。及吴、魏、晋、宋，世多奇人，皆心目相授，斯道始兴。其于忠臣孝子，贤愚美恶，莫不图之屋壁，以训将来，或想功烈于千年，聆英威于百代，乃心存懿迹，默匠仪形。其余风化幽微，感而遂至，飞游腾窜，验之目前，皆可图画。”裴孝源从虙牺氏受龙图之后设掌图之官谈起，追溯了绘画创始的源流，强调绘画的审美教育功能。这段话是裴孝源《贞观公私画录·序》的起首之言，可谓《贞观公私画录》的主导思想，受儒家兴成教化、鉴戒贤愚的教化论影响深远。“心存懿迹，默匠仪形”，心存，是指心中存留；懿迹，泛指美好的胜迹；默匠，内心巧妙地构思设计；仪形，仪容、形貌。意为心中存留的美好胜迹，用笔墨将他们的仪容形象巧妙地描绘出来。 （王宗英）

【宣物莫大于言，存形莫善于画】 唐代张彦远《历代名画记·叙画之源流》：“以忠以孝，尽在于云台。有烈有勋，皆登于麟阁。见善足以戒恶，见恶足以思贤。留乎形容，式昭盛德之事，具其成败，以传既往之踪。记传所以叙其事，不能载其容，赋颂有以咏其美，不能备其象，图画之制所以兼之也。故陆士衡云：丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。”此语体现了文与画的本质差异，“言”的主要功能是显现事物的道理，而“画”的主要功能则是保存事物的形象。描摹存在事物的形象，没有比绘画更好的手段了，绘画的特点正在于它的可视性、形象性，观者可以直观地从绘画中看到生动的形象。把绘画与文学进行比较，从功能论的角度突出了绘画的自身价值。 （陈见东）

【无以传其意故有书，无以见其形故有画】 唐代张彦远《历代名画记·叙画之源流》：“颉有四目，仰观垂象。因俪鸟龟之迹，遂定书字之形。造化不能藏其秘，故天雨粟；灵怪不能遁其形，故鬼夜哭。是时也，书画同体而未分，象制肇创而犹略。无以传其意，故有书；无以见其形，故有画。天地圣人之意也。”在上古时代，仓颉创字的时候书画尚处于同样的形式状态，没有细化，还十分的简单粗陋，人们没有办法传达自己的思想，于是就创造出了文字，人们无法看到事物转瞬即逝的形象，于是又创造了绘画来保存事物的形象。这是从功能的角度来阐述绘画自身的独特价值，即“见其形”，也就是“存形”。《历代名画记·叙画之源流》还记载了晋代陆机所言：“丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。”张彦远与陆机的思想是一脉相承的。

（陈见东）



清·刘源《凌烟阁功臣图》（房玄龄）

【图之缣素】 明代何良俊《四友斋画论》：“余观古之登山者，皆有游名山记，纵其文笔高妙，善于摹写，极力形容，处处精到，然于语言文字之间，使人想象，终不得其面目。不若图之缣素，则其山水之幽深，烟云之吞吐，一举目皆在，而得以神游其间，顾不胜于文章万万耶！”“图之缣素”意为用笔墨、色彩将客观形象再现在画纸（绢）上。何良俊强调的是文字描绘与图画在再现事物上的不同，与文字相比，图画更直观明了、生动形象，使人的想象畅行无阻，从而使观者产生身临其境的审

美效果。（王宗英）

【类之成巧】 南朝宋宗炳《画山水序》："夫以应目会心为理者，类之成巧，则目亦同应，心亦俱会，应会感神，神超理得，虽复虚求幽岩，何以加焉？"《广雅》云："画，类也。"画中形象，被艺术家头脑加工之后，已不是最初反映到眼中的自然形象，而是比自然形象更集中、概括、完美和理想。"类之成巧"，即画得很好。绘画创作中，画家首先观察自然山水，再将眼中反映的事物在头脑中进行加工，同时融入画家的所感所想，才能创作出很好的作品，引起观众精神上的共鸣，使其得到艺术熏陶并产生美感享受。（张曼华　谢江岚）

【以形写形，以色貌色】 南朝宋宗炳《画山水序》："况乎身所盘桓，目所绸缪。以形写形，以色貌色也。"指要以自然事物之形为依据描绘画中艺术形象之形，要以自然事物本来色彩为依据来表现画面中艺术形象的色彩。南齐谢赫"六法"之"应物象形"、"随类赋彩"，继承了宗炳"以形写形，以色貌色"的主张，充分体现了六朝时期绘画创作追求写实的主导美学思想。清代石涛也认为："以形作画，以画写形，理在画中；以形写画，情在形外。"把"形"与"理"和"情"统一起来，同时他还认为："夫画者，形天地万物者也，舍笔墨其何以形之哉。"使"笔墨"与"形"有机地结合在一起，发展了宗炳"以形写形"的思想。（陈见东）

【诗中有画，画中有诗】 北宋苏轼《东坡题跋》："味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗。""诗中有画"指王维工于描写景物，读其诗如置身画图之中。后来亦以形容诗境幽美。"画中有诗"指画里富有诗意。王维"诗中有画"、"画中有诗"，表明各种艺术之间具有相通的规律和特点。这种相通的规律和特点被苏轼阐明出来后，引起画家的注意。但一般画家诗画不能并擅并长。到了元、明时代，诗书画结合的风气才大盛，但院派和浙派仍然只是在画上写个名字。王维的画中诗是诗意在画内，并不另行题诗。元代以后，多在画上题诗，不是画中蕴诗，而变成画上有诗了。而且后来有些画上所题的诗，与画并不一定具有密切的关系。（周积寅）

【文者无形之画，画者有形之文】 北宋孔武仲《宗伯集》卷一《东坡居士画怪石赋》："文者无形之画，画者有形之文，二者异迹同趣。"北宋黄庭坚



明·周臣《毛诗图》

《山谷集·次韵子瞻子由题〈憩寂图〉》："李侯有句不肯吐，淡墨写作无声诗。"北宋张舜民《画墁集》卷一《跋百之诗话》："诗是无形画，画是有形诗。"周孚《蠹斋铅刀编·题所画梅竹》："东坡戏作有声画，叹息何人为赏音。"清代冯应榴《苏文忠公诗合注·卷五十·韩幹马》："少陵翰墨无形画，韩幹丹青不语诗。""无声诗"、"有形诗"、"不语诗"，皆指画；"有声画"、"无形画"皆指诗。中国传统画与诗的关系与西洋传统的画与诗的关系用意相类：公元前五百年，希腊哲学家、诗人基奥的西蒙尼德斯说："画为不语诗，诗是能言画。"（见艾德门茨《希腊抒情诗》）意大利大画家达·芬奇说："诗画之区别：'画是哑巴诗，诗是盲人画。'两者都各尽己能模仿自然，都能用来阐明各种道德风气，像阿培勒画《诽谤》时所作的那样。"（见戴勉编译《达·芬奇绘画》，人民美术出版社，1979年版）（周积寅）

【自古词人是画师】 北宋张舜民《题赵大年奉议小景》："渭曲山阴到者稀，浮休一见便开眉。客来不必多嗟赏，自古词人是画师。"此句意为在古代诗歌史上有许多著名诗人都是画家，他们的

题画诗都达到很高的艺术境界，这也进一步说明了中国诗与画的紧密关系，所以张舜民还有“诗是无形画，画是有形诗”（《跋百之诗画》）的名句。尽管诗与画是两种不同的艺术，但它们都要求通过真实、具体的典型形象抒发作者强烈情感，激起读者的想象和联想，产生独特的艺术魅力。这是它们一个重要的共同规律，并且诗与画在内容和形式上的完美结合增加了中国画艺术性上的广度和深度，使其成为区别于西方绘画而最具民族特点的综合艺术。诗画间的相互补益能够真实地体现出诗人或者画家本人的情操、性格以及文化修养，因而潘天寿曾说：“一个懂画的诗人在写诗时可以丰富诗的意境；同样的，一个画家，如果有诗的根底，作画时也可以脱掉俗气，增加诗的韵味。”（《诗与画的关系》）古往今来，身兼诗人、画家身份的艺术家不胜枚举：唐代王维、顾况、张志和、皎然、杜牧等，宋代苏轼、王安石、晁补之等，元代赵孟頫、王冕、倪瓒等。明清以降，文人画大兴，画法与诗文相通的观念更是广为传布、深入人心，鲜有不受其影响的画家。（黄戈）

【绘事之妙，多寄兴于此，与诗人相表里】《宣和画谱·花鸟叙论》卷十五：“诗人六义多识于鸟兽草木之名，而律历四时，亦记其荣枯语默之候。所以绘事之妙，多寄兴于此，与诗人相表里焉。”俞剑华译意云：“诗人有风、雅、颂、比、赋、兴的六义，多用鸟兽草木做诗的比兴，因此读《诗经》就可多认识些鸟兽草木的名字。在历本的春夏秋冬的四时里，也多记草木枯荣和鸟类语默（鸣与不鸣）的时间。因此绘画也就多画草木鸟兽，与诗人相表里了。”（王凤珠）

【墨竹多出于词人墨卿】 北宋《宣和画谱·墨竹叙论》卷二十：“墨竹……多出于词人墨卿之作，盖胸中所得，固已吞云梦之八九，而文章翰墨，形容所不逮，故一寄于毫楮。”绘画要成为“不专于形似，而独得于象外者”，即目的不在于形似，而在于借写物之形寄托作者的情怀。文人在文章之余，将绘画作为一种消遣娱乐、宣泄自我的情思，也即“聊写胸中逸气耳”。或借绘画进一步抒写文章表达未尽的思想情感，此所谓“文章翰墨，形容所不逮，故一寄于毫楮”也，也即苏轼所言“诗不能尽，溢而为书，变而为画”。花鸟画家大多用比兴的手法，赋予画中的形象以某种情思，以获得作品的象外之意，抒写自我的情怀。如王冕笔下的梅，



明·夏□《奇石修篁图》

郑思肖笔下的兰，郑板桥笔下的竹等，都传达出了作者浓郁的思想情感。竹子在传统文化中是高洁品格的象征，被誉为“四君子”之一，是传统文人经常用以比兴的植物之一。在文人画的发展过程中，“墨竹”具有重要的意义：一方面，竹子作为一种绘画题材，为文人画家们提供了一种抒写自我情怀品格的途径；另一方面，在探索竹子的表现过

程中，文人画的审美观念也得以逐步形成与建立，例如以书写的笔法画竹，既是对“以书入画”理论的实践，又是对这一理论的建构。

（刘亚璋　莫鸣）

【画不徒写形，正要形神在。诗不在画外，正写画中态】　明代李贽《焚书·诗画》卷五：“东坡先生曰：‘论画以形似，见与儿童邻。作诗必此诗，定知非诗人。’升庵曰：‘此言画贵神，诗贵韵也。然其言偏，未是至者。晁以道和之云：画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态。其论始定。’卓吾子谓改形不成画，得意非画外，因复和之曰：‘画不徒写形，正要形神在；诗不在画外，正写画中态。’”关于画之形神问题的讨论由来已久，亦各执于一词，有重于神者，认为写神不在于写形；也有认为写神则必须写形，二者不可分割。很显然，苏轼只是强调了画画不能只看形似，而要注意神采，但并未明确指出形神如何表达。明代杨慎认为东坡的话有所偏颇，他认为北宋晁以道所言更为准确。这里强调了画画不仅要神似，而且要通过写形来表现，而不能离开形似。写诗亦不仅要有意蕴，同样要传达出画境。李贽持有类似的观点，他所说的指绘画表现神采必须通过形体的塑造来完成，而诗歌要有诗意和画境，诗意和画境来自情思与景物的融合。　（刘亚璋）

【入画三昧与入诗三昧】　明代王世贞《王弇州集·黄子久江山览胜图跋》：“王右丞诗云‘江流天地外，山色有无中。’是诗家极俊语，即入画三昧；黄子久《江山览胜图》，是画家极秀笔，却入诗三昧。”王维的诗入画三昧与黄子久的画入诗三昧，与苏轼评王维“诗中有画”、“画中有诗”是一个意思。“三昧”揭示了诗情画意的诗画本质。

（周积寅）

【画即诗中意，诗亦画里禅】　清代原济《石涛画语录·四时章第十四》：“凡写四时之景，风味不同，阴晴各异，审时度候为之。古人寄景于诗，其春曰：‘每同沙草发，长共水云连。’其夏曰：‘树下地常阴，水边风最凉。’其秋曰：‘寒城一以眺，平楚正苍然。’其冬曰：‘路涉笔先到，池寒墨更圆。’变有冬不正令者，其诗曰：‘雪悭天欠冷，年近日添长。’虽值冬，似无寒意，亦有诗曰：‘残年日易晓，夹雪雨天晴。’以二诗论画，欠冷、添长，易晓、夹雪，摹之不独于冬，推于三时，各随其令。亦有似晴似阴者，‘未须愁日暮，天际是轻阴’。予拈诗意以为画意，未有景不随时者。满目云山，随时而变。以此哦之，可知画即诗中意，诗非画里禅乎？”“画即诗中意，诗亦画里禅”是石涛在“予拈诗意以为画意”的基础上提出来的，指绘画所描绘的就是诗歌的意境，诗歌所描写的正是画中微妙的禅意。这其中就包含有诗、画、禅三者相通之意。孙世昌《石涛艺术世界》云：“石涛正是在反复吟咏诗歌、



清·原济《游华阳山图》

体味诗意、缘诗入画的艺术实践中体悟到'画即诗中意,诗亦画里禅',着意于诗意、画意、禅意互为因果、交互为用,紧紧抓住了禅与诗画在创作主体的心灵状态和艺术境界上相通这一关键点,实际上已经涉及艺术思维和艺术境界的深层意蕴。……现代著名美学家宗白华先生说:'禅是动中的极静,也是静中的极动,寂而常照,动静不二,直探生命的本源。禅是中国人接触佛教大乘义后体认到自己心灵的深处而灿烂地发挥到的哲学境界和艺术境界。静穆的观照和飞跃的生命构成艺术的两元,也是构成禅的心灵状态。'(见《美学散步》)石涛此处标出一个'禅'字,指的就是这种禅、诗、画相通的心灵境界。" (荆琦)

【拈诗意以为画意】 清代原济《石涛画语录·四时章第十四》:"予拈诗意以为画意,未有景不随时者。"意指以诗作画,摄取诗意以为画意。

(荆琦)

【有声画】 又名"无形画"。语见北宋张舜民《画墁集》卷一:"诗是无形画,画是有形诗。"南宋周孚《蠹斋铅刀编·题所画梅竹》:"东坡戏作有声画,叹息何人为赏音。"均指的是诗。因诗中有画意,故称。 (周积寅 王凤珠)

【无形画】 见"有声画"条。

【无声诗】 又名"有形诗"。北宋黄庭坚《山谷集·次韵子瞻子由题憩寂图》之一:"李侯(公麟)有句不肯吐,淡墨写出无声诗。"北宋张舜民《画墁集》卷一:"诗是无形画,画是有形诗。"均指的是画。因画中有诗情,故称。

(周积寅 王凤珠)

【有形诗】 见"无声诗"条。

【有诗之画,未免板实】 明代张岱《琅嬛文集·与包严介》:"弟独谓诗中有画,画中有诗。因摩诘一身兼此二妙,故连合言之。若以有诗句之画作画,画不能佳;以有画意之诗为诗,诗必不妙。如李青莲《静夜思》诗:'举头望明月,低头思故乡。'有何可画?王摩诘《山路》诗:'蓝田白石出,玉川红叶稀。'尚可入画;'山路原无雨,空翠湿人衣',则又如何入画?又《香积寺》诗:'泉声咽危石,日色冷青松。''泉声'、'危石'、'日色'、'青松',皆可描摹;而'咽'字、'冷'字,则绝难画出。故诗以空灵才为妙诗,可以入画之诗,尚是眼中金银屑也……有诗之画,未免板实,而胸中丘壑,反不若匠心训手之为不可及也。" (陈见东)

【作画与作文同法】 清代范玑《过云庐画论》:"作画与作文同法。一处消息不通,一字轻重不称,非佳文;一树曲折乖违,一石文理错乱,亦非佳画。文之浓丽萧疏,幽深辽远,皆本画意之回环起伏,虚实串插,画属文心,文之与画其可分乎?然而画有不能达意者,必藉文以明;文有不能显形者,必藉画以证。此又图史之各专其美也。"作画与写文章一样,画面整体要和谐完美,一处败笔,往往会破坏画面的整体效果。 (李芹)

【孰谓画诗非合辙】 近人李佐贤《书画鉴影》录明代吴宽论画语:"右丞诗云:'夙世谬词客,前身是画师',盖自道也。右丞诗与李、杜抗行,画追配吴道子,毕宏、韦偃弗敢平视。到今读右丞诗者则曰有声画,观画者则曰无声诗。以余论之,右丞胸次洒脱,中无障碍,以冰壶澄澈,水镜渊亭,洞鉴肌理,细现毫发,故落笔无尘俗之气,孰谓画诗非合辙也。"合辙:指车轨相合,比喻彼此投合一致。唐代大诗人王维同时也是著名画家,他的诗画艺术成就都很高,且后人评价他"诗中有画,画中有诗",诗画境界均极高。他能够集两种艺术才能于一身,打破了人们认为画家的绘画与诗文并不一定都能彼此投合一致的观念。 (万叶)

【画难画之景,以诗凑成;吟难吟之诗,以画补足】 南宋吴龙翰《野趣有声画序》:"画难画之景,以诗凑成;吟难吟之诗,以画补足。"诗与画之间既有不同点,又有共同点,既各有所长,也各有所短。画中不易表现的事物或意境,可以通过题画诗以文字的形式凑成;而难以用文字语言准确传达的诗意则可借助绘画形象补足。这不仅说明诗画有结合的必要,也说明了它们有结合的可能。

(赵娜 耿剑)

【古画无名款】 明代屠隆《画笺》:"古画无名款者多。画院进呈卷轴,皆有名大家,乃御府画也。世以无名人画既填某人款字,深为可笑。"中国宋代以前的绘画多不具名款,其中的原因十分复杂,但概括起来主要有以下两点:其一,是绘画自身的原因。宋代以前的绘画,位置经营考究,构图饱满,多不留书写名款的位置,故很少见作者在画面中留名款,即便是留名款也多藏于树丛、山石之中,范宽传世名作《溪山行旅图》就是一例,该幅



唐 · 李思训《江帆楼阁图》

画作名款署于丛树之中，十分隐蔽。其二，作者多为职业画家，其身份并不足夸耀，故名款之风并不流行。甚至于一些文人对于自己的画作传世也感到羞耻，自然更不会在上面署具名款了。文人画兴起之后情况有所不同，首先因多数文人画家较为业余，构图经营自然无法与职业画家相媲美，故画面多有缺陷，但文人画家修养全面，诗、文、书、印水平较高可以为作品增色。其次，文人绘画讲究抒发胸臆，在这一方面文字往往能够画龙点睛，故题跋诗文。再次，文人画家的身份多为名流雅士，画以人贵也是常情。因此，随着文人画的发展，在画面上题跋名款逐渐成为一种习惯。但当时的人多有不解者，往往得到古画无名款者，便补填名款，意图增值，这种行为就如同画蛇添足一样可笑。（刘亚璋）

【画之不足，题以发之】 清代方薰《山静居画论》："款题图画始自苏、米，至元明而遂多。以题语位置画境者，画亦由题益妙。高情逸思，画之不足，题以发之。"有画迹可考，在画上题诗的，当推宋徽宗赵佶为第一人。元、明、清以来，题画诗文大为盛行，文人画家倪云林、沈石田、石涛、郑板桥等人几乎是每画必题，题款已成为一幅画的组成部分，绝不可少。题款的作用主要有两点：一、阐发画中情景，申明画外寓意。南宋吴龙翰云："画难画之景，以诗凑成，吟难吟之诗，以画补足。"清代张式《画谭》云："题画须有映带之致，题与画相发，方不为羡文。乃是画中之画，画外之意。"二、增强中国画的形式美感。中国书法特有的笔墨趣味和"写"的特色，为画面的构成增添了情趣和无穷尽的意境。它将诗文的美妙内容，用书法艺术的形式表现到画面中，使诗、书、画三者之美极为巧妙地结合起来，熔铸到一个画面中来，使章法丰富多姿，出神入化，形成了中国画举世瞩目的特色。因此，题款必须要求作者具备全面的艺术



北宋 · 赵佶《芙蓉锦鸡图》

修养，题的好，有画龙点睛之妙，可使原作大增身价；题的不好，则反而破坏整体的画面，有佛头着粪之嫌。（张曼华　陈佳）

【有题后画，有画无题】　清代笪重光《画筌》："前人有题后画，当未画而意先，今人有画无题，即强题而意索。"古人强调意在笔先，先有画题再根据画题进行绘画创作。唐代张彦远《历代名画记》云："意在笔先，画尽而意在，所以全神气也。"而今人创作绘画并不先定画题，而是兴致所至，所以，勉强为绘画确定题目会使画面意趣变得索然寡味。（陈见东）

【书画异名而同体】　唐代张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》："按字学之部，其体有六：一、古文。二、奇字。三、篆书。四、佐书。五、缪篆。六、鸟书。在幡信上书端，象鸟头者，则画之流也。颜光禄云，图载之意有三：一曰图理，卦象是也。二曰图识，字学是也。三曰图形，绘画是也。其三曰象形，则画之意也。是故知书画异名而同体也。"张彦远以"书画异名而同体"作为理论基础，进而在《历代名画记》卷二的《论顾、陆、张、吴用笔》一篇中又明确提出"书画用笔同法"的论点："或问余以顾、陆、张、吴用笔如何？对曰：顾恺之之迹，紧劲联绵，循环超忽，调格逸易，风趋电疾，意存笔先，画尽意在，所以全神气也。昔张芝学崔瑗、杜度草书之法，因而变之，以成今草书之体势。一笔而成，气脉通连，隔行不断。唯王子敬明其深旨，故行首之字往往继其前行，世上谓之一笔书。其后陆探微亦作一笔画，连绵不断，故知书画用笔同法。陆探微精利润媚，新奇妙绝，名高宋代，时无等伦；张僧繇点、曳、斫、拂，依卫夫人《笔阵图》，一点一画，别是一巧，钩戟利剑森森然，又知书画用笔同矣。国朝吴道玄古今独步，前不见顾、陆，后无来者，授笔法于张旭，此又知书画用笔同矣。"顾恺之以张僧繇依卫夫人《笔阵图》，吴道子学张旭的草书为实例证明书画用笔同法。俞剑华评："所谓书画用笔同法，是说笔的运用，基本上是相同，所以书画兼长的人很多，但究竟不能完全相同。书家不一定能画，画家不一定能书。彼此之间固有相通之处，也有绝不相同之处，如能互相为用，就可相得益彰。这是中国画特异之点，所以要想学画，同时也必须学书。""书画同体"论在画史上影响深远，被历代画家，特别是文人画家所继承、阐发，成为"书画用笔同法"的重要理论根据。如赵孟頫有题画诗："石如飞白木如籀，写竹还于八法通，若也有人能会此，须知书画本来同。"

（黄戈）

【书画用笔同法】　见"书画异名而同体"条。

【如虫蚀木，偶尔成文】　北宋黄庭坚《山谷集》："如虫蚀木，偶尔成文。吾观古人绘事妙处，类多如此。"黄庭坚此语，既讲绘画的偶发性一面，又讲到了绘画功力，他往往用书法来论画，此语也是取书法之"锥画沙"、"力透纸背"之类功夫与"意气所到"的古训，强调两者结合才得"妙处"。古人妙处偶成，但又处处合理。偶然所得有"如虫蚀木"般的笔墨功夫。宋人绘画重理，郑午昌《中国画学全史》认为宋代士夫之讲理之重思想，"往往主天机而达人心，于物理中而求神韵"。而"彼所讲之理，非为描头画角，仅合乎理而已。乃于笔墨迹象之外，以忠实的内感来表现对象之神趣也。"黄庭坚此论也体现出理中求韵的思想。清代方薰《山静居画论》则从笔墨功夫的习得与悟化关系来理解黄庭坚此语："仆曰：此为行家说法，不为学者说法。行家知工于笔墨，而不知化其笔墨，当悟此意。学者未入笔墨之境，焉能画外求妙。凡画之作，功夫到处，处处是法。功成以后，但觉一片化机，是为极致。"而清代扬州八怪之一的李鱓则认为黄庭坚此语论画所讲的是"化板为活之法也"。

（贺万里）

【书画其实一事尔】　南宋赵希鹄《洞天清禄集·古画辨》："画无笔迹，非谓其墨淡模糊而无分晓也，正如善书者藏笔锋，如锥画沙、印印泥耳。书之藏锋在乎执笔沉着痛快。人能知善书执笔之法，则知名画无笔迹之说。故古人如孙太古，今人如米元章，善书必能画，善画必能书，书画其实一事尔。"绘画是画家笔迹在媒介材料上的组合与呈现，而赵希鹄却认为好的绘画作品是看不到笔迹的。所谓"画无笔迹"并非是真的没有笔迹，也不是为了达到没有笔迹的效果而把笔迹画得很淡，很模糊。他说善于书写的人可以通过藏锋的技法使线条如锥画沙、如印印泥。达到这种程度全在于写字的人用笔熟练自信，人只要知道书写的方法，就能知道绘画用笔而无笔迹的奥妙。因此，赵希鹄认为善于书写的人，必然善于绘画；善于绘画的人也必然善于写字。中国传统绘画与书法所使用的工具和媒介是相同的，从这一角度来说，它们

有相似的工具技巧，但对于文人画而言书画"一事"的意义却还并不仅仅停留在这一层面，文人画讲究以书入画，将书法的观念移植到绘画中，形成了文人画特有的美学的理念，在这一体系中线条自身的价值被作为审美核心内容，因之，所谓"善书"与"善画"其实是同一件事。此说在一定程度上总结和概括了文人画关于"笔墨"的理论。

（刘亚璋）

【点曳斫拂与《笔阵图》】 唐代张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》卷一："张僧繇点曳斫拂，依卫夫人《笔阵图》，一点一画，别是一巧，钩戟利剑森森然，又知书画用笔同矣。"张僧繇，南朝梁画家，其作画用笔方法"点曳斫拂"是按照西晋书法家卫夫人（铄）《笔阵图》而来。点，圆点；曳，牵引；斫，短画如砍；拂，用笔轻扫。唐代张彦远《书法要录》有卫夫人《笔阵图》七条：（一）如千里阵云，隐隐然其实有形；（丶）如高峰坠石，磕磕然实如崩也；（丿）陆断犀象；（□）百钧弩发；（丨）万岁枯藤；（□）崩浪雷奔；（□）劲弩筋节。是为《笔阵出入斩斫图》。

（周积寅）

【写竹干用篆法】 元代柯九思《丹邱题跋》："写竹干用篆法……"意谓画竹干以篆书笔法为之。篆：即篆书，大篆、小篆的统称。狭义指籀文和小篆。广义指甲骨文、金文、籀文及春秋、战国时通行于六国的文字和小篆。（周积寅　王凤珠）

【写竹枝用草书法】 元代柯九思《丹邱题跋》："写竹干用篆法，枝用草书法。"意谓画竹之枝以草书笔法为之。草书：为书写便捷而产生的一种字体。始于汉初，当时通行的是草隶，即草率的隶书。后来发展成为"章草"。至汉末，相传为张芝脱去了"章草"中保留的隶书笔画形迹，上下字之间的笔势，往往牵连相通，偏旁相互假借，成为"今草"，即一般所称的草书。到唐代，张旭、怀素等"今草"写得更加放纵，笔势连绵回绕，字形变化繁多，成为"狂草"。

（王凤珠）

【画法即书法所在】 元代杨维桢《图绘宝鉴序》："书盛于晋，画盛于唐、宋，书与画一耳。士大夫工画者必工书，其画法即书法所在。"指画法与书法有相通之处，画法可参以书法的笔意，书法可参以画法的笔法。

（陶陶　陶明君）

【善书者多善画】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·画诀》："笔与墨人之浅近事，二物且不知所以操纵，又焉得成绝妙也哉！此亦非难，近取诸书法正与此类也。故说者谓王右军喜鹅，意在取其转项如人之执笔转腕以结字，此正与论画用笔同。故世之人，多谓善书者往往善画，盖由共转腕用笔之不滞也。"指工于书法者，学画比较容易；擅长绘画者，学书法也较容易。这是因中国书法与中国绘画有许多相同处：所用的笔墨纸砚完全相同；用笔的方法也基本上相同，可以把书法上的用笔方法直接用到画上去；所追求的风格标准及方法，如粗细刚柔、雄浑豪放、秀逸优美、平正奇险，也无不相通。南宋赵希鹄《洞天清禄集·古画辨》云："画无笔迹，非谓其墨淡模糊而无分晓也，正如善书者藏笔锋，如锥画沙、印印泥耳。书之藏锋在乎执笔沉着痛快。人能知善书执笔之法，则知名画无笔迹之说。故古人如孙太古，今人如米元章，善书必能画，善画必能书，书画其实一事尔。"清代朱和羹《临池心解》云："古来善书者多善画，善画者多善书。书与画殊途同归也。画石如飞白；画木如籀；画竹：干如篆，枝如草，叶如真，节如隶。郭熙、唐棣之树，文与可之竹，温日观之葡萄，皆自草法中得来，此画之与书通者也。至于书体，如鹄头、虎爪、倒薤、偃波、龙凤、麟龟、鱼虫、云鸟、犬兔、科斗之属，又如锥画沙、印印泥、折钗股、屋漏痕、高峰坠石、百岁枯藤、惊蛇入草、龙跳虎卧、戏海游天、美女仙人、霞收月上诸喻，书之与画通者也。览韩退之《送高闲上人序》、李阳冰《上李大夫书》，则书画相通之理益信。"

（陶明君）

【用笔全类于书】 北宋郭若虚《图画见闻志·论制作楷模》卷一："画衣纹、林木、用笔全类于书。"谓绘画用笔与书法完全相同。（周积寅）

【写(竹)叶用八分法，或用鲁公撇笔法】 元代柯九思《丹邱题跋》："写竹干用篆法……写叶用八分法，或用鲁公撇笔法。"八分：魏晋时也称楷书为隶书，因别称有波磔的隶书为"八分"，以示区别。关于"八分"的解释，唐代张怀瓘《书断》引王愔说："字方八分，言有模楷。"又引萧子良说："饰隶为八分。"张怀瓘解释为："若八字八散……名之为八分。"清代包世臣说："八，背也，言其势左右分布相背然也。"《唐六典》："四曰八分，谓《石经》碑碣所用。"同意张说的人较多。鲁公：指唐书法家颜真卿，封鲁郡公，人以"鲁公"称之。撇笔法，指画竹叶的用笔像"颜体"撇笔方法。撇：即"永字八法"之"掠"。

（周积寅　王凤珠）

【木石用折钗股、屋漏痕之遗意】 元代柯九思《丹邱题跋》:“写竹干用篆法……木石用折钗股、屋漏痕之遗意。”折钗股:书法上对转折点笔画,要求笔毫平铺而锋正圆不扭戾,如钗股虽经曲折而其体仍圆,故以此作比喻。南宋姜夔《序书谱》:“折钗股者,欲其屈折圆而有力。”屋漏痕:书法术语。以写竖画为比喻,要求行笔时不可一泻直下,须手腕时左时右、顿挫行笔,如屋漏痕之蜿蜒下注,则笔画圆活生动。 (周积寅)

【写竹还于八法通】 元代赵孟頫自题《秀石疏林图》卷(北京故宫博物院藏墨迹):“石如飞白木如籀,写竹还于八法通。”八法:即“永字八法”。以“永”字八笔为例,阐述正楷点画用笔的一种方法。其来源旧有三说:张旭说,见《墨池篇》;僧智永说,见《书苑菁华》;蔡邕、王羲之说,见李溥光《雪庵八法》。其法称点为“侧”,须侧锋峻落,铺毫行笔,势足收锋;横画为“勒”,须逆锋落纸,缓去急回,不应顺峰平过;直笔为“努”,不宜过直,太挺直则木僵无力,故须直中见曲势;钩为“趯”,须驻锋提笔,突然趯起,其力才集中在笔头;仰横为“策”,用力在发笔,得力在画末;长撇为“掠”,起笔同直画,出锋要稍肥,力要送到,如一往不收,易犯飘荡不稳之毛病;短撇为“啄”,落笔左出,要快而峻利;捺笔为“磔”,要逆锋轻落笔,折锋铺毫缓行,至末收锋,重在含蓄。后人亦将“八法”两字引申为“书法”之代称。 (周积寅 王凤珠)

【画即是书之理,书即是画之法】 清代董棨《养素居画学钩深》:“书成而学画,则变其体不易其法,盖画即是书之理,书即是画之法。如悬针垂露、奔露坠石、鸿飞兽骇、鸾舞蛇惊、绝岸颓峰、临危据槁,种种奇异不测之法,书家无所不有,画家亦无所不有,然则画道得而可通于书,书道得而可通于画,殊途同归,书画无二。”指中国绘画具有书法的理法,书法相通于画法,故书画无二,殊途同归。 (陶陶 陶明君)

【工画如楷书,写意如草圣】 明代朱谋垔《画史会要》载明代唐寅论画:“工画如楷书,写意如草圣,不过执笔转腕灵妙耳。世之善书者多善画,由其转腕用笔之不滞也。”工画:指工笔画。写意:指写意画。楷书:指正书,亦称正楷、真书。为了端正草书的漫无准则和减省汉隶的波磔,由隶书发展演变而成。始于汉末,为魏晋通用至今的



元·管道昇《水竹图》

一种字体。笔画平整，形体方正，故名。草圣：有二义：①善草书者称"草圣"。如唐代张旭善草书，人称"草圣"。②草书作品之佳者亦称"草圣"。唐代杜甫《殿中杨监见示张旭草书图》诗："斯人已云亡，草圣秘难得。及兹烦见示，满目一凄恻。"本条目之"草圣"，指草书。是谓工笔画用楷书笔法，写意画用草书的笔法，所谓书画用笔同法，都要求执笔转腕灵妙而不滞。（周积寅）

【一合相】 明代陈继儒《眉公论画山水》："画者，六书象形之一。故古人金石钟鼎隶篆往往如画，而画家写山水、写兰、写梅、写葡萄，多兼书法，正是禅家一合相也。""一合相"，佛家用语。《华严经大疏演义钞》曰："一合相者，众缘和合故。揽众微以成于色，合五阴等以成于人，名一合相。"佛家认为世界为微尘之集合者，故称世界为一合相。陈继儒此处言"一合相"意在说明书画用笔同法的道理。唐代张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》中便有"书画用笔同法"一说。近代陈子庄《石壶画语录要》曰："如果笔笔是画，就不是画；笔笔不是画，而是书法，那才是画。……一幅画如能做到分而观之笔笔是书法，合而观之则是一幅画，就算好作品了。"都是在强调书法的用笔规律与绘画的线条运用之间有着共通性。需要注意的是"画法虽通书法，但画自有法，在画法中，书法只是材料……以书法入画，一定要经过加工，使之成为自己所用的材料。艺术总要有自己的血脉在内"。如此，书画用笔同法的理论才更具有辩证的意味，才更透彻完善。（荆琦）

【书中有画，画中有书】 明代张岱《琅嬛文集·跋徐青藤小品画》："唐太宗曰：人言魏徵倔强，朕视之更觉妩媚耳。倔强与之妩媚，天壤不同，太宗合而言之，余蓄疑颇久。今见青藤诸画，离奇超脱，苍劲中姿媚跃出，与其书法奇崛略同。太宗之言，为不妄矣！故昔人谓摩诘之诗，诗中有画；摩诘之画，画中有诗。余亦谓青藤之书，书中有画；青藤之画，画中有书"。青藤即明代著名画家、书法家、戏剧家、文学家徐渭，徐渭擅长狂草，常常把狂草的笔法引入花鸟画的创作中，画风恣肆旷放。书法与绘画历来被画家学者认为是用笔同法，所以，善画者必善书。唐代张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》云："陆探微亦作一笔画，线条连绵不断，故知书画用笔同法……张僧繇点曳斫拂，依卫夫人《笔阵图》，一点一画，别是一巧，钩戟利剑森森然，又知书画用笔同矣！国朝吴道玄……授笔法于张旭，又知书画用笔同矣。"（陈见东）

【只一写字尽之】 清代王学浩《山南论画》："王耕烟云：'有人问如何是士大夫画？曰：只一写字尽之。'此语最为中肯。字要写不要描，画亦如之。一入描画，便为俗工矣。"中国画与书法密切，唐代张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》卷二，从理论上肯定了书画用笔同法，这是以人物画论证的，北宋郭熙、郭思《林泉高致》也有同样的思想，他认为绘画用笔，可以"近取诸书法"，则是以山水画论证的。元代赵孟頫题《秀石疏林图》卷（北京故宫博物院藏）云："石如飞白木如籀，写竹还于八法通；若也有人能会此，须知书画本来同。"他将书画用笔同法的理论扩大到花卉中去，其影响远远超过张、郭之论。为了强调书画用笔的共同性，便把作画不叫画、绘、制，而叫写。明代董其昌《容台集》有一段记载："赵文敏问画道于钱舜举，何以称士气？钱曰：'隶体尔'，画史能辨之，即可无翼而飞。不尔，便堕邪道，愈工愈远……"明清一些理论家们对此做了深刻的解析。明代高濂《燕闲清赏笺·论画》云："观其曰写不曰描者，欲脱画工院气故尔。"清代钱杜《松壶画忆》云："隶者，有异于描，故书画皆曰写，本无二也。"因此，所谓"隶体"，可以理解为以书法笔法作画，它表明到了元代，书画用笔的融合已经成熟，隶书正是具有士气画即文人画在艺术表现上的一大特征。在这里，绘画之"绘"或"画"，已经被"写"字所代替，成为文人画创作的一大特色。（周积寅）

【以画之关纽入于书，以书之关纽入于画】 清代郑燮《郑板桥集·板桥题画·竹》："酋北善画不画，而以画之关纽透入于书。燮又以书之关纽，透入于画。"关纽：关键。此指书画之笔法。是说以画之笔法入书，以书之笔法入画。书画用笔同法，要求善画者必善书，做到书中有画、画中有书，"书画双绝"，可谓上乘。（王凤珠）

【书画有离纸镇纸两法】 清代邵梅臣《画耕偶录》："尝论书画有离纸镇纸两法。离纸者笔墨俱在，空中飞舞跌宕，有神龙不测之机。镇纸者则笔墨端凝，力透纸背，纤悉不苟，有泰山岩岩严重难犯之象。镇纸者须有天分，否则必近板滞；离纸者须有学力，否则必近油滑。""离纸"、"镇纸"指的

是两种用笔用墨方法。“离纸”画法，笔墨在宣纸上灵巧飞动，变化丰富活泼。“镇纸”画法，笔墨沉着凝练，厚重有拙趣，其力有扛鼎之势。两种笔墨方法都要求画家有高超的功夫，要把握好其中的度。“离纸”画法，要避免轻浮油滑的毛病。“镇纸”画法，要避免呆板凝滞的毛病。（李芹）

【作画以篆、隶、真、草之笔随宜互用】 清代范玑《过云庐画论》：“作画以篆、隶、真、草之笔随宜互用，古人精六法无不精于八法者也。不备诸体而成画，无有是处。”作画笔法运用到书法中的篆、隶、真、草的用笔方法。中国画创作尤其是文人画，注重用笔的重要性，借鉴各种书法中的用笔来作画。（李芹）

【一幅中有天然候款处，失之则伤局】 明代沈颢《画麈》：“一幅中有天然候款处，失之则伤局。”题款是画面上的一个有机组成部分，与所描绘的事物是相辅相成的关系，如果题款位置不当，则会破坏整个画面的艺术效果，正所谓“一幅中有天然候款处”。清代邹一桂《小山画谱》：“画有一定落款处，失其所，则有伤画局。”方薰《山静居画论》：“一图必有一题款处。”都是说明在画面上恰当处题款的重要性。（荆琦）

【画好时防俗手题】 清代邵梅臣《画耕偶录》：“近人诗曰：‘画好时防俗手题。’古人佳画，往往被俗手题坏，真大恨事。”一些古代佳画，被其后的收藏家或所谓文人题上了字，题得最多的竟达四五十家，将画题得无边无缝，十分拥挤。还有清代的乾隆皇帝，几乎是每画必题，甚至一题再题，十题八题，诗既无聊，字亦庸俗，顿使一幅佳画，不是佛头着粪，便是遍体生疥，严重地破坏了画面的章法美。（王凤珠）

【书为画之本】 尤无曲《我的艺术观》云：“书为画之本。书法为绘画之根基，书法功力的深浅直接影响着画家的最终成就。”（王凤珠）

【四全】 潘天寿《听天阁画谈随笔》：“我国唐宋以后之绘画，是综合文章、诗词、书法、印章而成者。其丰富多彩，非西洋画所能比拟……故吾曰：画事不须三绝，而须四全，四全者诗、书、画、印章是也。”（王凤珠）



元·张中《桃花幽鸟图》

·中国画起源发展论·

1. 中国画起源论

【中国画起源】 中国画从何而来?历代画家和美术史论家们多有论述,说法有三:其一,引用先秦以来古籍记载之神灵启发、圣贤创造说。所谓“发于天然,非由述作,古先圣王,受命应箓”,“天地圣人之意也”。诸如黄帝时有“大鱼献图”、“龟字效灵,龙图呈宝”、“河出图,洛出书”、“史皇作图,仓颉作书”、“舜妹嫘首堪作画祖”云云,言之极简,多托诸想象,臆造神话,近于荒唐,切不可当历史看。其二,长期流行书画同源于八卦、象形文字说。据说“八卦”是伏羲氏观天地万物的象迹而创造,其八种卦象各有象征,既有文字的含义,又是绘画的雏形;商、周遗址出土的甲骨、青铜器上的象形文字,正是一些概括而具有鲜明特征的简笔画,故认为绘画与书法均由此演变而来。由于二十世纪二十年代初仰韶文化的发现,对于中国画的起源和发展,提供了极为重要的研究资料,近年考古学家用碳素测定年代,这些彩陶制作于公元前四千年至三千年之间。证实中国画起源早于书法、八卦及象形文字。其三,“起源于劳动”说。近现代中国画史论家认为中国画与一切艺术相同,起源于劳动,与生活有密切的关系。绘画、书法、八卦、象形文字如果说是同源的话,当同源于天地间的物象,也即同源于生活。新石器时代彩陶纹饰中的人形、动物形象及植物花叶纹之图案,充分展示出原始公社先民们的艺术创造才能,用匀整的细线或用黑色平涂描绘形象,其笔法或粗壮朴实,或自由流利,含有更多的绘画因素,故张安治先生指出:“中国绘画的发展应起源于彩陶。”(《“书画同源”辨》) (周积寅)

【河出图,洛出书】 《周易·系辞上》:“河出图,洛出书,圣人则之。”河出图,指河图。传说上古时期,黄河里的神龙背着上天赐给的河图从水里出来,伏羲氏便据此画成八卦。《周易·系辞下》则云:“古者包牺氏之王天下,仰则观象于天,俯则观法于地,观鸟兽之文与地之宜,近取诸身,远取诸物,于是始作八卦。”“八卦”既有文字的含义,又是绘画的雏形,这是中国绘画同源于八卦之说。洛出书,指洛书,传说黄帝(也有说是大禹)东巡至洛水,有灵龟从洛水中出来,将带有红色纹理文字的东西献给轩辕黄帝,这就是所谓的洛书。中国古代文明起源于黄河流域,“河图”“洛书”的传说从河水中产生,并有龙马龟负图,这体现了古时人们对灵异动物的崇拜,“龙图”、“龙马负图”都是指“河图”,龙、马、龟在古时崇拜的动物图腾中具有典型性和代表性。一方面古人臆造出这些神话传说,大多是为了歌颂远古传说中一些杰出的领袖人物,把文化始创的功绩归属于他们;另一方面古人传说早期绘画起源于天地神灵的恩赐所献,正如郑午昌认为的“河有图,而龙马出之,天地自然之图画,莫先于此,是说附会怪诞,不足辨诘”。这是古代人们的想象、传说、臆造,可以看作是一种文化观念,但“不能当作历史对待”。 (王宗英 蒋丹)

【画者,鸟书之流】 魏曹植《画赞序》:“盖画者,鸟书之流也。”所谓“鸟书”,汉典中注释:“王莽六体书的一种,属篆书的变体(即在篆字的笔画上饰以鸟形的一种美术体,取其美丽有装饰意味)。”秦八体书中有“虫书”一说,亦称“鸟虫书”;《说文解字注》段玉裁注释:“上文四曰虫书,此曰鸟虫书,谓其或象鸟,或象虫,鸟亦称羽虫也。”多用以“书旗帜和符节”。东汉许慎《说文解字·叙》曰:“六曰鸟虫书,所以书幡信也。”宋朝张表臣《珊瑚钩诗话》卷一有云:“有‘鸟书’者,周史佚作,所写赤雀丹书之祥,以书旂幡,取飞翔之状。”曹植提到的“画者,鸟书”,就是把绘画和鸟书体看成同类之物,认为绘画的特征在于对物象形态的模仿。如《尔雅》提出“画,形也”;汉代许慎《说文解字》有“画,畛也”;魏张揖《广雅》“画,类也”;汉代刘熙《释名》“画,挂也”;唐代张彦远《历代名画记》“无以传其意,故有书。无以见其形,故有画。天地圣人之意也”;北宋郭若虚《图画见闻志》“象也者,像

此者也”，即“拟诸其形容，象其物宜”。这些论述均表述了绘画源于实际客观事物形态的模仿。除了外在造型特征的模仿，曹植的绘画理论其实也传达出“书画同源”的观点。（王宗英　蒋丹）

【□首】 亦作“□首”、“□手”。明代·沈颢《画麈·表原》：“作画……自□首始……造化在手，堪作画祖。”《汉书·古今人表》：“□手，舜妹。”明代朱谋□《画史会要》卷一：“画嫘……舜妹也。画始于□，故曰画□。”《中国美术家人名辞典》“□首”条：“□字疑即□伪。”俞剑华《中国绘画史》：“至舜妹□首，遂有画祖之号，而年代荒远，无所考证，后人必欲于每一事物求其创始之祖，非诬即凿。”（王凤珠）

【画但传出自神仙，莫之闻见】 南齐谢赫《画品序》：“夫画品者，盖众画之优劣也……故此所述，不广其源，但传出自神仙，莫之闻见也。”俞剑华《中国画论选读》阐释：“至于绘画的起源，谢赫虽然还不晓得绘画起源于劳动，但他也不相信那些荒诞不稽的神话，所以他说‘但传出自神仙，莫之闻也’，是具有唯物史观的基本精神的。”（王凤珠）

2. 中国画发展论

【中国画发展】 在人类历史上，绘画始终是随着社会的发展而发展的。整个社会的发展，推动和决定着绘画发展的总趋势，这是绘画发展的一条客观规律。此外，绘画还有它自身的传统，有它发展的历史继承性，这就是绘画发展的自身规律。前代的绘画，总是给后代的绘画以巨大的影响，后代的绘画又总是要继承前代绘画的成果，这就是绘画发展历史的继承性。由于这种历史继承性的存在，绘画的发展就有了自己的传统。

谢赫“六法”论中的第六法为“传移模写”，一作“传模移写”，讲的是临摹古人的优秀作品，向遗产学习。张彦远认为这是“画家末事”（《历代名画记·论画六法》），但并非说此法对画家无足轻重。

对待传统绘画的继承，在中国古代画家中基本有两种态度、两种做法、两种结果：

一种是“借古以开今”。学习遗产，是一种手段，继承借鉴的目的是为了革新创造，为今人服务。历观古代名家，没有不是博学诸家，独抒己见，既有深厚的传统功力，又有与众不同的面目，这叫做“具古以化”。他们学习传统精华，在深入生活、描写生活中灵活运用传统、发展传统。正如沈宗骞所云：“如一北苑也，巨然宗之，米芾父子宗之，黄、王、倪、吴皆宗之，宗一鼻祖而无分毫蹈袭之处者，正是其自立门户而自成其所以为我也。”学习古人，不能只满足于像古人，否则，艺术就不能发展，艺术生命就要停止，石涛说得好：“古之须眉不能生在我之面目，古之肺腑不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也。”

一种是“师古为上乘”。在中国绘画史上，还有一批人，对继承传统的目的，不十分明确，他们脱离生活实际，只知道临摹，不知道创造，结果陷入“泥古不化”的死胡同，所谓“死守旧本，终无出路”。郭熙、郭思在《林泉高致》中，批评了北宋后期山水画坛说：“今齐鲁之士，惟摹营丘，关陕之士，惟摹范宽。一己之学，犹为蹈袭，况齐鲁关陕，幅员数千里，州州县县，人人作之哉？专门之学，自古为病，正谓出于一律。”南宋末年，也同样产生“人人马远，个个夏圭”的类似状况，到了明末、清一代那种“家家一峰，个个大痴”的摹古之风刮得更甚，严重地阻碍着绘画的创造发展。

以上正反两方面的经验，值得重视。我们取的是前者，而不是后者。

继承传统（不拒绝汲取外来艺术营养），师法造化，提高修养，坚持创新，这是古今中国画家所走的成功之路，也是中国画发展的根本核心之路。（周积寅）

【传移模写】 南齐谢赫《画品》：“画有六法：



唐·卢棱伽（传）《六尊者像》局部

一曰气韵生动，二曰骨法用笔，三曰应物象形，四曰随类赋彩，五曰经营位置，六曰传移模写。”张彦远认为：“至于传移模写，乃画家末事。”(《历代名画记·论画六法》)“传移模写”虽然居于“六法”中的末位，但却不能够忽视。谢赫云：“善于传写，不闲其思。至于雀鼠笔迹，历落往往出群。时人为之语，号曰移画。然述而不作，非画所先。”从这句话中可以看出谢赫是重视临摹的。后世多把“传移模写”理解成“传移摹写”，认为经过名作的临摹，是向传统学习的一种正确的方法，是学习古人的绘画技法、艺术思想、创作方法最好的手段。《汉书·师丹传》中最早就有“传写”的说法：“令吏民传写，流传四方。”《史记·始皇本纪》也有云：“秦每破诸侯，写仿其宫室。”东晋顾恺之有《摹拓妙法》一文，指出模写的绘画技能是学好绘画的基本功，也是流传作品的一种手段。潘天寿强调：“学习和研究中国画，第一步也应是临摹，‘传移模写’为六法中的一法，这是祖先传下来的一个法宝，我们不能忽视。”(《潘天寿论画笔录》)

(王宗英　蒋丹)

【传写】 南齐谢赫《画品》“刘绍祖”条：“善于传写，不闲其思。”指临摹。(周积寅)

【凡画入门，必须名家指点】 明代唐志契《绘事微言》：“凡画入门，必须名家指点，令理路大通，然后不妨各成一家，甚至青出于蓝。”理路：道理、思路。唐志契这里强调的是师承模仿在中国传统绘画学习过程中所起到的重要作用。凡绘画入门，必须有名家指点，如此可以使学画者明白道理，理清思路，从而更好地掌握前人笔墨的精妙之处。与此同时，他还认为后辈画者在临习前人的基础上，还应该逐渐形成自己独特的风格。

(荆琦)

【辗转摹仿，无复性灵】 明代王绂《书画传习录》：“一二稿本，家传师授，辗转摹仿，无复性灵。正如小儿学步，专藉提携，才离保姆，立就倾仆矣。”“性灵”犹言性情。文人画历来强调艺术创作要直接抒发作者的心灵，表现真情实感。但王绂对于当时画坛出现的某些现象是充满忧虑的。他指出当时很多画家离开自己的真实体验，一味临摹，仅靠师徒相授的有限稿本来学习绘画，在王绂看来这种做法就如同小孩一样，仅仅依靠保姆的提携来学走路，只要一松手，就会摔跤。临摹古



清·叶欣《荷塘水榭图》

画无疑是学习传统的有效途径之一，但古画本身也是古代画家性灵的体现，何况流传艰难，稿本经过辗转摹仿，已经较原作相去甚远。如果仅仅依靠这种形式学习，无疑是削足适履，取法乎下了。因此，与其迷信那些已经失真的稿本，不如尊重自己的性灵，回复到自己内心的真实体验更为有效。从中国的传统绘画来看，流派、师承、家数往往是画家风格形成的主要途径。这既是传统绘画的优点，亦是缺陷。优点在于有利于文化的传承与稳定发展，但另一方面则有可能使画家缺乏创造力与艺术个性。从这一角度来说，王绂的看法对于我们正确认识传统是有一定积极意义的。

(刘亚璋　曹雪雯)

【临、摹、仿、橅】 陈独秀《美术革命——答吕澂》(1918)：“我家所藏和见过的王画，不下二百多件，内中有‘画题’的不到十分之一，大概都用那‘临’、‘摹’、‘仿’、‘橅’四大本领，复写古画，自家创作的，简直可以说没有，这就是王派留在画界最大的恶影响。”临：是将古画或范本挂在墙上或放在一旁，对着画。摹：是将古画或范本放在台子上，上面蒙上绢或纸照着画。仿：仿效，效法，按照古画的形式进行仿造。橅：同模，通摹。陈氏所云“临、摹、仿、橅四大本领”，实际上为“临、摹、仿三大本领”。(周积寅)

【上法古人】 潘天寿《听天阁画谈随笔》：“画事除‘外师造化，中得心源’外，还须上法古人，方不遗前人已发之秘。”《书画篆刻实用辞典》释云：“绘画艺术的发展与提高离不开对主客观世界的深入研究，因此历来有成就的中国画家总是主张

一手伸向现实，一手伸向传统。中国画已积累了千百年丰富的传统经验，其中不光包括许多可借鉴的形式，更可贵的是还有许多能反映主客观世界活动规律或揭示其奥秘的真知灼见。如果我们对传统抱着虚无主义态度而不去继承借鉴，那和死守传统、死抱住旧形式不求发展一样，对于绘画的发展都是极不利的。”（王凤珠）

【书画之道，以时代为盛衰】 清代王时敏《西庐画跋》：“书画之道，以时代为盛衰。”书画艺术是随着不同时代而盛衰更迭的，不同的时代亦有不同的审美趣味。比王时敏稍晚的石涛对此也提出了自己的观点，即“笔墨当随时代，犹诗文风气所转”。王时敏是从保守传统的角度阐述时代观，而石涛则是从独创的角度阐述时代观的。（陈见东）

【机轴】 清代钦楫《跋画》：“黄鹤山樵画法，虽出自董巨，然要之自为机轴。大抵古人之学，不泥形似。譬之学书，自锺、王以至近代，无不然也。”所谓机轴乃是命意构思，自出机杼。（周积寅）

【町畦】 元代汤垕《画鉴》：“王洽泼墨成山水，烟云惨淡，脱去笔墨町畦。”町畦，即田间的界路。比喻界限规矩的约束。（周积寅）

【畦径】 清代恽寿平《南田画跋·题石谷画》：“不落畦径，谓之士气。”畦径原指田间小路。比喻常规，多指学艺方面。（周积寅）

【套头】 明代唐志契《绘事微言·存想》：“画必须静坐凝神，存想何处是山，何处是水，何处是楼阁、寺观、村庄篱落，何处是桥梁、人物、车舟，然后下笔，则丘壑才新。不然任意挥洒，非不可人，便是套头矣。”套头指成规、俗套，袭用前人现成的作画程式技法。（周积寅）

【窠臼】 清代王时敏《西庐画跋》：“于唐孔明先生所遍观名迹，磨砻浸灌，刓精竭思，窠臼尽脱。”窠：巢穴，泛指昆虫鸟兽栖息之所。臼：古时舂米的器具。一般用石头凿成，也有用木头造的。指陈旧的格式、陈旧的格调，老一套。（周积寅）

【画才】 清代松年《颐园论画》：“吾辈处世不可一事有我，惟作书画必须处处有我。我者何？独成一家之谓耳。此等境界，全在有才。才者何？卓识高见，直超古人之上，别创一格也，如此方谓之画才。譬如古人画山作披麻皴。我能少变，更胜古人之板滞；苔点不能松活苍茫，我能笔笔灵动，此即善变之征验，种种见景生情，千变万化，如此皆画才也。仅恃临本倚傍，一旦无本，茫无主见，一笔不敢妄下，此不但无才，更乏画学也。必须造化在手，心运无穷，独创一家，斯为上品。”关和璋《颐园论画注评》：“‘画才’，指绘画的才能，要想处处有我，独成一家，那就要有‘画才’，所谓‘才’，就是卓识高见，直超前人之上，所谓‘我’，就是别创一格，具有自己独特的风神面貌。这就需要学习古人而能变化创新；师造化而能心运无穷。证之历代杰出的画家莫不如此。”（周积寅）

【具古以化】 清代原济《石涛画语录·变化章第三》：“古者识之具也，化者识其具而弗为也。具古以化，未见夫人也。”“具古以化”就是通达古法并充分变化运用。在清初“死守旧本”的摹古之风下，石涛提出了“我之为我，自有我在”、“具古以化”、“借古以开今”等艺术主张。他在《画语录》中反对一味“复古”，认为“古之须眉不能生在我之面目；古之肺腑不能安入我之腹肠”，学习古人的经验，是为了为我所用，艺术作品必须要有自身独特的个性，而不能“古今一律，诸家相同”。他所主张的习古，乃是“具古以化”，并非只是为了酷似古人为宗旨。师学古人亦需“一变古法”，不能“一与临本同”。学习古代绘画传统，需加以变化，脱离“泥古不化”、“墨守成规”的旧习，石涛在师承古人的基础上，挑战传统观念，大胆自创新法，认为“纵使笔不笔，墨不墨，画不画，自有我在”。他这种看似随心所欲，不受传统古“法”的束缚，其实才能正确地继承古之传统，做到“取其精华，弃其糟粕”，“古为我用”，“借古开今”。（王宗英　蒋丹）

【泥古不化】 清代原济《石涛画语录·变化章第三》：“尝憾其泥古不化者，是识拘之也。”“泥古不化”是指师学古法却不知变化、创新，与“具古以化”相对。中国画论史上，对待传统的继承问题历来就有“泥古不化”与“具古以化”两种态度。因循守旧的人，对待传统只知临摹，不知创造，脱离自然生活实际。明清虞山、娄东等画派，临摹学习古人，“以遵守古法为原则，以力振古法为己任”，他们认为作画要“以元人笔墨，运宋人丘壑，而泽以唐人气韵，乃为大成”。他们的创作方法跟在古人后面，亦步亦趋，作品多为仿古代名家之作，陷



清·原济《巢湖图》

入程式化的窠臼，严重阻碍了绘画的创新发展。

（王宗英　蒋丹）

【借古以开今】 清代原济《石涛画语录·变化章第三》："识拘于似则不广，故君子惟借古以开今也。"俞剑华注释云："知识限于似古人则不能推广，学习古代的知识是为了现在的用处，不是复古，也不是保守。是以古为今的借鉴，是古为今用。""借古以开今"，即借鉴传统表现方法，推陈出新。如能得"古今之妙用"，方能借笔墨"以写天地万物而陶咏乎我"。石涛提出"借古以开今"创造性见解的目的，是为了竭力纠正食古不化的时弊，提倡画家自由创作，强调画家个性的发挥。这些主张对后世的山水画乃至整个中国画创作都产生了深刻的影响。

（王宗英　蒋丹）

【古我】 清代原济《石涛画语录·变化章第三》："古者识之具也，化者识其具而弗为也。具古以化未见夫人也。尝憾其泥古不化者，是识拘之也。识拘于似则不广，故君子惟借古以开今也……能使我即古而古即我？如是者是知有古而不知有我者也。我之为我，自有我在。古之须眉不能生在我之面目，古之肺腑不能安入我之腹肠。我自发我之肺腑，揭我之须眉。纵有时触着某家，是某家就我也，非我故为某家也。天然授之也。我于古何师而不化之有？"《石涛题画选录》："画有南北宗，书有二王法。张融有言：'不恨臣无二王法，恨二王无臣法。'今问南北宗，我宗耶？宗我耶？一时捧腹曰：'我自用我法。'"清代王原祁《麓台题画稿》："谓我似古人，我不敢信；谓我不似古人，我亦不敢信也。"俞剑华《中国画理论初稿》油印本评述："古与我是时间的变化，过去的古，本是当时的我；现在的我，将来也要变成过去的古。石涛在崇古思想弥漫学术界绘画界的时候，大声疾呼，反对迷信古人，提倡表现自我，是有他的积极意义的。他也不是完全反对古，而是反对食古不化，反对把古人变成古人而失掉今人，他主张借古开今，也就是古为今用。把古人的精华来充实我，营养我，提高我，而不是把古人变成我，也不是把我变成古人。既不是奉命惟谨，迷信古人；也不是狂妄自大，惟我独尊。古无我不能发展传统，我无古不能继承传统。要发展必须继承，要继承必须发展。古与我不能合而为一，其中有不可调和的差别；古与我也不能孤立而为二，其中有不可分离的联系。在绘画上，必须有古，那就是民族传统，中国气派，没有这些东西，就很难称为中国画。同时又必须有我，那就是新颖技法，特殊风格，与任何人都有所不同。没有这些东西，就很难说是创作，也很难成为画家。古与我虽是两点，虽有矛盾，但必须作有机的统一。"

（周积寅）

【后尘】 清代王学浩《山南论画》："没骨法始于唐杨升……其《雪中待渡图》，真是匪夷所思。（董）文敏所仿，特用其画法耳，仍是文敏本色，非

杨升后尘也。”后尘，本指行进时后面扬起的尘土。此用以比喻跟随在他人之后。（周积寅）

【推陈出新】 原指谷仓储谷米，每当新谷登场，即将陈米推去，换储新米，叫做推陈出新。后引申指一切事物的除旧更新。即去掉旧事物的糟粕，取其精华，以创造新事物。清代方薰《山静居诗话》：“诗固病在窠臼，然须知推陈出新，不至流入下劣，此慈溪叶丈凤占之论也。”“推陈出新”一词，用在画论中出现，是在二十世纪下半叶。潘天寿《听天阁画谈随笔》阐释：“凡学术，必须由众多之智慧者，祖祖孙孙，进行不已，循环积累而得之者也。进行之不已，即能‘日日新，又日新’之新新不已也。绘画，学术也，故从事者，必须循行古人已经之途程，接受其既得之经验与方法，为新新不已打下坚实之基础，再向新前程推进之也，此即是‘接受传统’、‘推陈出新’之意旨。新旧二字，为相对立之名词，无旧则新无从出。故推陈，即以出新为目的。新，必须由陈中推动而出，倘接受传统，仅仅停止于传统，或所接受者，非优良传统，则任何学术，亦将无所进步。若然，何贵接受传统耶？倘摒弃传统，空想人人做盘古皇，独开天地，恐吾辈至今，仍生活于茹毛饮血之原始时代矣。苦瓜和尚云：‘故君子惟借古以开今也。’借古开今，即推陈出新也。于此，可知传统之可贵。”（周积寅）

【学不师古，如夜行无火】 清代王学浩《山南论画》：“《雨窗漫笔》云：‘学不师古，如夜行无火。’”（按：查王原祁《雨窗漫笔》无此语）说明了学画师法古人的重要性。清“四王”直承董其昌的绘画理论主张，致力于摹古，因受统治阶级的赏识，确立了其正统地位。摹古就是对传统技法的继承和延续，古代名家们的优良传统、深厚的学术修养、丰富的技法经验，可使初学者少走些弯路。清代董棨《养素居画学钩深》有云：“学画必须临摹入门，使古人之笔墨皆出于吾之手，继以披玩，使古人之神妙，皆若出于吾之心。”临摹是师古人的一种方法，临摹得法，学习会收到事半功倍的效果。通过学习传统的笔墨技巧、构图、构思等方法，有利于尽快地掌握古代大家的绘画技法。但师法古人的最终目的是“为我所用”，成功的画家们无不是先“师法古人”，进而“师法造化”，博学修炼，终成自家面目。（王宗英　蒋丹）

【师资】 唐代张彦远《历代名画记·叙师资传授》：“若不知师资传授，则未可议乎画。”指可以效法人及可以引以为戒的事。（周积寅）

【凡画须要临，临多自然晓】 清代董棨《养素居画学钩深》：“朱子读书法曰：‘凡书只贵读，读多自然晓。’仆谓凡画须要临，临多自然晓。又曰：‘读书千遍，其意自见。’临画也不外一个熟字。”杜甫有诗云：“读书破万卷，下笔如有神”，说的是读书学习，积累的文化知识多了，写文章时自然“文思如泉涌”、“下笔如注”。学画也是如此，绘画作品临摹的多了，熟练了，自然而然就会有所体悟，有所心得，将古人的经验经过消化、提炼，从而形成自己的风格。（王宗英　蒋丹）

【不薄今人爱古人】 清代宋荦《论画绝句》：“不薄今人爱古人，眼前谁涉宋元津。画中九友王翚在，白首多年奉柴宸。”变古开今，不轻视古人，又不拘守于古人，在继承传统中拓展新画境，熔铸新风格，“以古人之规矩，开自己之生面”，即“不薄今人爱古人。”（陶陶　陶明君）

【兼收并览，广义博考】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》：“人之学画，无异学书。今取锺、王、虞、柳，久必入其仿佛。至于大人达士，不局于一家，必兼收并览，广义博考，以使我自成一家，然后为得。”郭熙强调学画山水和学作书法一样，如果研习某人久了必然产生一些类似的用笔和风格，步其后尘，难脱窠臼。学画者必须博习诸家而后独成一家。（张金东　刘亚璋）

【师其意而不师其迹】 明代唐志契《绘事微言》：“临摹最易，神气难得，师其意而不师其迹，乃真临摹也。”“师其意而不师其迹”，意思是说向古人学习，就要师法其绘画艺术上特有的精神本质，包含创作的意旨、笔墨技巧的韵味、作品内容的格调等等方面，而不仅仅只是按照摹本依葫芦画瓢，亦步亦趋只求形似。北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》中有：“画见其大意，而不为刻画之迹”；明代李流芳《檀园集》中有：“余画无师承，又不喜临摹古人。如此册于荆、关、董、巨、二米、两赵，无所不仿，然求其似，了不可得。夫学古人者，固非求其似之谓也。”亦强调学习古人经验传统，并不只是为了表面的相似，而应探索古人深层的立意，去体会前人的寓意，形成自己的心得。

（王宗英　蒋丹）

【两家法门，如鸟双翼】 明代董其昌《画禅


北宋·郭熙《幽谷图》

室随笔·题自画小景》:“赵令穰、伯驹、承旨三家合并,虽妍而不甜。董源、巨然、米芾、高克恭,四家合并,虽纵而有法。两家法门,如鸟双翼。吾将老焉。”俞剑华云:“三赵是李派,妍而不甜;董、巨、米、高是王派,纵而有法,是各有优点,不相上下。如鸟双翼,更不会有优劣轻重。这可能是董氏的真心话。”(《中国山水画的南北宗论》) (张曼华)

【画不可拾前人,而要得前人意】 清代边寿民语,见载于张庚《国朝画征续录》卷上:“画不可拾前人,而要得前人意。”这是强调绘画学习,应师古人之“意”。“意”包涵了古人的创作用意、心得体会等诸多方面。清代方薰云:“临摹古画,先须会得古人精神命脉处,玩味思索,心有所得,落笔摹之,摹之再四,便见逐次改观之效。若徒以仿佛为之,则掩卷辄忘,虽终日摹仿,与古人全无相涉。”(《山静居画论》)从临摹前人绘画入手,在临的过程中也应“思索”、“感悟”作品的深邃,这种“体悟”的过程其实也就是“得其意”的过程。清代唐岱也提到:“须细阅古人名迹……临旧之法,虽摹古人之丘壑梗概,亦必追求其神韵之精粹,不可只求形似。”(《绘事发微·临旧》)沈宗骞亦云:“学画者必须临摹旧迹,犹学文之必揣摩传作,能于精神意象之间,如我意之所出,方为学之有获,但若求形似,何异抄袭前文以为己文也。”(《芥舟学画编·摹古》) (王宗英 蒋丹)

【师其意不在迹象间】 清代郑燮《郑板桥集·题画·靳秋田索画》:“郑所南、陈古白两先生善画兰竹,燮(郑板桥)未尝学之;徐文长、高且园两先生不甚画兰竹,而燮时时学之弗辍,盖师其意不在迹象间也。文长、且园才横而笔豪,而燮亦有倔强不驯之气,所以不谋而合。彼陈郑二公,仙肌仙骨,藐姑冰雪,燮何足以学之哉!”学习画兰竹不向擅长画兰竹的人学,偏向不擅长画兰竹的人学,看似不符合传统,其实这正是遵循“师心不师迹”的原则,打破常规,只要所学之人有其特色,且格调、气质、风格与自己相似,都可以师其“意”。

(王宗英 蒋丹)

【集古人之大成】 清代王翚《清晖画跋》:“以元人笔墨,运宋人丘壑,而泽以唐人气韵,乃为大成。”画家的艺术创作必须博采众长,善于吸收古人的长处,恰当地融汇在画面之中,方能集大成。明代董其昌《画旨》云:“画平远师赵大年,重山叠



清·边寿民《芦雁》

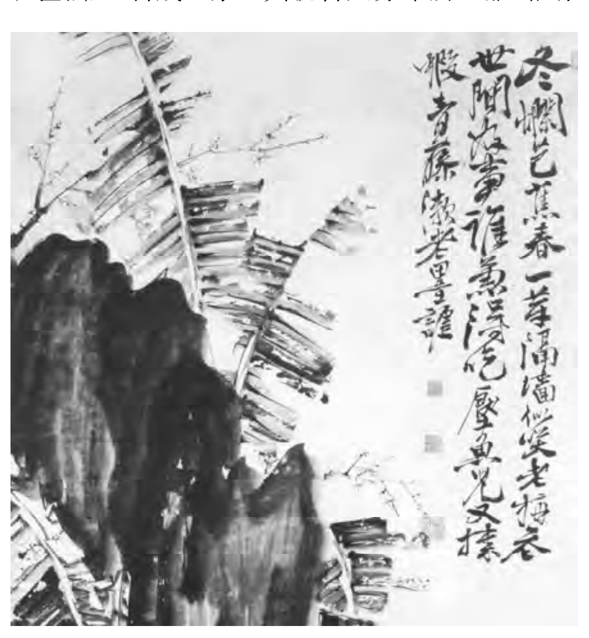
嶂师江贯道，皴法用董源麻皮皴及《潇湘图》点子皴，树用北苑、子昂二家法，石用大李将军《秋江待渡图》及郭忠恕雪景，李成画法有小幅水墨及著色青绿，俱宜宗之。集其大成，自出机轴。”（陈见东）

【当使古人恨不见我】 清代恽寿平《南田画跋》：“黄鹤山樵得董源之郁密，皴法类张颠草书，沉着之至仍归缥缈。余从法外得其遗意，当使古人恨不见我。”恽寿平此论主要强调自己师法古人而又有所创见，章法用笔出于前人而不为前人所囿，“师其意而不师其迹”，实写出独特风貌。

（荆琦）

【集众长归于我】 清代邵梅臣《画耕偶录》：“昔人论书只学一家，学成不过为人作奴婢。集众长归于我，斯为大成，画亦然。然集众长亦必登楼十年，天资高敏，似乎较易，易亦得七八年也。”经过千余年的创作实践，历代众多画家已经积累了丰富的绘画表现语言和一定的审美追求。如何取景构图，如何造型用笔，如何用墨用色，整体空间的把握，主旨氛围的安排，各家各派形成了自己的程式法度，气韵境界各有所得。初学者应在丰富的传统中，吸取精华，为我所用。（李芹）

【青藤门下牛马走】 清代郑燮（板桥）用印“青藤门下牛马走”。青藤：指明代文学家、书画家徐渭，号青藤道士。牛马走：古时自谦之词。西汉司马迁《报任少卿书》：“太史公牛马走。”李善注：“走，犹仆也，言已为太史公掌牛马之仆，自谦之词也。”郑氏自称是徐青藤门下掌牛马之仆，是活用典故。表达他对徐渭人品与艺品的无限崇敬之情。清代蒋宝龄《墨林今话》说郑燮“诗词书画皆旷世独立，自成一家。其视古人亦罕所心服，惟徐



明·徐渭《芭蕉图》

青藤笔墨真趣横逸，不得不俯首耳。”郑在《贺新郎·徐青藤草书一卷》词中，称其“只有文章书画笔，无古无今独逞，并无复自家门径”。充分肯定他在文艺上的历史地位以及不断超越的精神。清代袁枚《随园诗话》卷六云“郑板桥爱徐青藤诗，尝刻一印云‘徐青藤门下走狗’”。这是袁枚的误传，今天我们看到了上百的板桥书画上的印章，只有“青藤门下牛马走”一印。（周积寅）

【不使一笔入吴生】 北宋米芾《画史》：“李尝师吴生，终不能去其气。余乃取顾高古，不使一笔入吴生。”米芾认为李公麟师出吴道子，但始终并未摆脱吴道子的工匠之气自成一家，所以并不看好其绘画艺术；相反他认为东晋顾恺之的画境界高古，是其绘画技法汲取的对象。中国绘画史上对李公麟绘画艺术的评价，除米芾外，总体上是肯定的。如南宋邓椿《画继·杂说》：“画之六法，难以兼全，独唐吴道子，本朝李伯时，始能兼之耳。”元代汤垕《画鉴》：“李伯时，宋人人物第一……笔墨草草，神气炯然。”虽如此，但因其画风偏重造型，故与推崇“平淡天真”和“高古”的米芾不入一格，所以遭其诟病。（张全东 刘亚璋）

【师心】 唐代窦蒙《画拾遗录》：“阎立本，直自师心，意存功外，与夫张、郑了不相干。”北宋晁无咎《跋董源画》：“乃知自昔学者，皆师心不蹈迹。”谓以己意为心，不拘泥于成法。（周积寅）

【师学舍短】 北宋刘道醇《圣朝名画评》：“所谓六要者：气韵兼力一也，格制俱老二也，变异合理三也，彩绘有泽四也，去来自然五也，师学舍短六也。”其中“师学舍短”，说的是学习绘画的态度。“师”就是继承传统，包含了“师古人”、“师心”、“师意”、“师造化”，这也是中国画得以不断发展的源泉所在。但“师”必须以“舍短”为原则，“舍短”乃是批判地继承传统遗产，有选择地学习前人的长处，摒弃糟粕。全盘接受就会走入误区，从而断送了艺术的生命力和创造力。刘道醇“师学舍短”的观点，是提醒学画者，要学会取其所长，弃其所短。发扬“古人之精髓”，“废古人之短”。清代郑燮亦说“十分学七要抛三”，“学一半，撇一半”。（《板桥画集·题画·兰》）徐悲鸿也说：“古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未定者补之。”（《中国画改良论》）都是此意。（王宗英 蒋丹）

【宗与不宗之间】 明代王履《华山图序》：“谓吾有宗欤？不拘拘于专门之固守；谓吾无宗欤？又不远于前人之轨辙。然则余也，其盖处夫宗与不宗之间乎？”宗：尊崇。此指尊崇效法绘画传统。拘拘：拘泥。轨辙：车轮碾过的痕迹。引申为道路，比喻规矩、法度。俞剑华在《中国画论选读》中对此解释为：“画又有所宗，又无所宗，是既有传统，又有创造，不宗之宗，乃为新宗。”所谓的“宗”，也就是“师法古人”；“不宗”，并不代表不向传统学习，其本意是提倡创新。南宋姜夔有云：“不求与古人同，而不能不同；不求与古人异，而不能不异。”这与王履的“宗与不宗”有异曲同工之处，“同”就是“宗”，“异”就是“不宗”。所谓“宗与不宗之间”，即既有传统，又不为传统所囿，而是在传统基础上的创新。（王宗英 蒋丹）



现代·俞剑华《泼墨黄山》

【初以古人为师，后以造物为师】 明代董其昌《题天池石壁图》："画家初以古人为师，后以造物为师。吾见黄子久《天池图》，皆赝本。昨年游吴中山，策筇石壁下，快心洞目。狂叫：'黄石公！'同游者不测。余曰：今日遇吾师耳。"在关于"师古人"和"师造化"的问题上，董其昌认为画家应当先以古人为师，在有一定的基础之后再以造化为师。《天池石壁图》乃黄公望七十三岁时精心之作。图绘苏州以西三十里的天池山胜景。董其昌在游览当年旧地时，与黄公望的作品相互印证，有所体会，觉得就像得到了黄公望的指授一般。董其昌十分欣赏黄公望的作品，称"元季四大家以黄公望为冠"，将黄公望奉为南宗山水的最高典范，其绘画风格也主要以黄公望为师。这种学习的方法与董其昌极力倡导的文人画传统的程式化特征有极大的关联，但在董其昌看来，文人画程式的形成与造化之间的关系依然是密切的，不过这种关系只能在充分学习了古人绘画的通道之后才能理解与把握。因此，董其昌强调学习绘画的人一定要先以古人为师，进而师于造化，才能进入自由的艺术境界。（刘亚璋）

【学北苑者各各不相似】 明代董其昌《画眼》："巨然学北苑，元章学北苑，黄子久学北苑，倪迂学北苑，一北苑耳，而各各不相似。他人为之与临本同，若之，何能传世也。"董其昌十分推崇董源，他将董源所创造的山水画图式标榜为文人画南宗的经典图式。并认为后世画家学画皆应从此入手。在董其昌看来学习董源绘画传统的目的并非要照搬董源的图式，并举巨然、米芾、黄公望、倪瓒的例子来证明学习董源的图式同样能够推陈出新、不落后尘。（刘亚璋）

【学古人者，固非求其似之谓也】 明代李流芳《檀园论画·山水》："余画无师承，又不喜临模古人，如此册于荆、关、董、巨、二米、两赵，无所不仿，然求其似，了不可得。夫学古人者，固非求其似之谓也。"画家学习古人要学习古人的神韵，而不必要学习古人的细枝末节，不能纠缠在似古人还是不似古人的问题上。明代董其昌曾云："近代高手无一笔不肖古人者，夫无不肖，即无肖也，谓之无画可也。"意谓学习古人不应当从表面形似上学习，而是要关注其内在精神。唐志契《绘事微言》云："盖临摹最易，神气难传。师其意而不师其迹乃真临摹也。"清代沈宗骞《芥舟学画编》曰："仿古不可有古而无我，正以有我之性情也。以我之性情合古人之性情而无不同者，盖以古人之法即古人性情之见端也，法同则性情亦无以异矣，故仿古正惟贵有我之性情在耳。假舍我以求古不但失我，且失古矣。"（陈见东）

【必欲诣境造极，非师古不得也】 明代谢肇淛《五杂俎》："人之技巧至于画而极，可谓夺天地之工，泄造化之秘，少陵所谓真宰上诉天应泣者，当不虚也，然古人之画，细入毫发，飞走之态，罔不穷极，故能通灵入神，役使鬼神。今之画者，动曰取态，堆墨劈斧，仅务崖略。谓之游戏笔墨则可耳，必欲诣境造极，非师古不得也。"谢肇淛认为绘画是人技巧发展到极致的表现，古人的绘画作品表现手法细入毫发，而人物动物的飞走之态也无不能生动地表现在画面上，因此古人绘画作品能役使鬼神，触及灵异。他认为飞走之态与细入毫发并不矛盾，而当今画家，堆墨劈斧认为是飞走之态的表现，并以游戏笔墨为能事。画家如要获得高深的意境，非师法古人不可。元代赵孟頫就极力倡导师古，云："作画贵有古意，若无古意，虽工无益。"但他对古意的理解与谢肇淛所理解有所不同，赵孟頫又云："殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也，吾所作画，似乎简单，然识者知其近古，故以为佳。"（陈见东）

【同能不如独诣，众毁不如独赏】 明代董其昌《画禅室随笔》："同能不如独诣，余与吴兴（按指赵孟頫）是也。"清代金农《画竹题记》："先民有言，同能不如独诣。又曰：众毁不如独赏。独诣可求于己，独赏难逢其人。"同能：大家皆趋相同的艺术格调。独诣：走自己艺术的独创之路。众毁：遭到众人的诋毁；独赏：自我欣赏，不愿迎合世人。（王凤珠）

【与古人为敌，乃成名家】 明代董其昌跋吴镇《仿荆浩渔夫图》卷（清代吴升《大观录》卷十七著录）："梅花道人画，都仿巨然。此又自称师荆浩。盖画家酝酿，故无所不能，与古人为敌，乃成名家也。"凡中国画名家（此指大师级画家），必师古而不泥古，目的是借古开今。所谓"与古人为敌"，就是与古人势均力敌，即打破古人的窠臼，创造出"无古今之画"（郑燮语）。（周积寅）

【十分学七要抛三】 清代郑燮《郑板桥集·题画·兰》："十分学七要抛三，各有灵苗各自探。"

这是郑燮点评石涛画兰提出的观点。郑燮虽然赞叹石涛所画之兰“极多亦极妙”，却仍然客观地对待传统，提倡绘画学习应“学一半，撇一半，未尝全学”。这一主张旨在提倡绘画学习须把握住重点(师其意)，并能分清其主次，最终为我所用。郑燮“十分学七要抛三”的观点同北宋刘道醇提出的“师学舍短”一样，道出了学习传统绘画的一个重要原则，即“取其精华，弃其糟粕”，“抛”比“学”更重要。鲁迅先生说：“旧形式是采取，必有所删除，既有所删除，必有所增益，这结果是新形式的出现，也就是变革。”(《且介亭杂文》)绘画学习的过程也就是创新的过程，“善学”古人的长处，“抛”其短处。创作时不受某家、某派、某种风格的限制，“未画之先，不立一格，既画之后，不留一格”。这才是绘画的“善学之道”。（王宗英　蒋丹）

【灵苗】 清代郑燮《郑板桥集·题画·兰》：“十分学七要抛三，各有灵苗各自探。”灵：作“心灵”解；苗：比喻派生的事物。唐代谢观《得意忘言赋》：“言者意之苗，得意而根源有据。”“灵苗”一词相当接近于“灵感”的释义，所谓“灵感”者，是指在文艺科学等活动中，由于长期学习、实践不断积累知识、经验，突然产生富有创造性的思路，即心灵派生的事物——心得。余谓“灵苗”者，即心得也。（呼安泰）

【学一半，撇一半】 清代郑板桥《板桥题画》：“石涛和尚客吾扬十年，见其兰幅极多亦极妙。学一半，撇一半，未尝全学。非不欲全，实不能全，亦不必全也。”这是板桥学石涛画兰的态度，也是他师法古人的态度。清中期的“扬州八怪”画家们富有创新精神，但他们对传统并不排斥，俞剑华称“扬州八怪”“虽然继承了传统，但是都具有自己的风格，并不与古人完全相同，他们虽继承了同一传统，但彼此之间各具有独立面貌，彼此并不完全相同。彼此之间也互相学习，互相吸收，但并不剿袭，并不模仿，发展了各自的个性。”(《俞剑华美术论文选》)实际上他们直接秉承的是石涛师古而不泥古的精神。（张曼华）

【食古而不为古哽者】 清代邵梅臣《画耕偶录》：“画道本闲家具耳，当有意无意，求天趣于笔墨之外。能与古人合，亦能与古人离。斯能食古而不为古哽者。”哽：阻塞。《庄子·外物》：“凡道不欲壅，壅则哽。”学习前人的画法，取其精华，消化吸收，为我所用；同时不被前人画法所束缚，能够在继承传统的基础上，创立自我新的画法。（李芹）

【学习须从规矩入，神化亦从规矩出】 清代蒋和《学画杂论·用稿》：“学习须从规矩入，神化亦从规矩出。离规矩便无理无法矣。初时不可立论高远，以形似为可薄，取古画笔墨之苍劲简老者学之，须数年之功可到，从此精进，超乎象外，庶几得之。”蒋和这里认为，对于中国画的初学者而言，应先从掌握绘画的基本技巧和规律法则入手。在此基础上，又跳出绘画规律法则的束缚与限制，超乎像外，得其圜中，用已有的技法准确传达出物象的神态旨趣。（荆琦）

【善师者师化工，不善师者模缣素】 清代笪重光《画筌》：“从来笔墨之探奇，必系山川之写照。善师者师化工，不善师者模缣素。”是谓善于学习的人以大自然为师，不善于学习的人只是照着别人画在绢帛上的作品摹仿。缣素：供书画用的绢帛。（周积寅）

【拘法者守家数，不拘法者变门庭】 清代笪重光《画筌》：“善师者师化工，不善师者模缣素。拘法者守家数，不拘法者变门庭。”是谓拘泥于法度的人，是谨守着某家某派的方法(家数)，不拘于成法的人，能从原来的师承加以变化而自立门户。（王凤珠）

【仿古不可有古而无我】 清代沈宗骞《芥舟学画编·摹古》：“仿古不可有古而无我，正以有我之性情也。以我之性情合古人之性情而无不同者，盖以古人之法即古人性情之见端也，法同则性情亦无以异矣。故仿古正惟贵有我之性情在耳。假舍我以求古不但失我，且失古矣。”临摹古人时要能够“以古人之规矩开自己之生面，不袭不蹈而天然入彀”，摹仿也要具有自己的面目，融自我风格于其中。（陶明君）

【临画不如看画】 清代王原祁《雨窗漫笔》：“临画不如看画。遇古人真本，向上研求，视其定意若何，结构若何，出入若何，偏正若何，安放若何，用笔若何，积墨若何，必于我有一出头地处，久之自与吻合矣。”王原祁认为学古人必须先从各方面去琢磨，而不是不动脑筋的临摹。他指出先要把前人的作品进行仔细的观察和分析，弄清它的构图、笔墨等等重要方面的构思和用意，这才是学

习的重点，这也才能达到学习古人的最根本的目的，而不仅仅是见古画便临，停留于单纯熟识古人技巧的层面。（万叶）

【不可学古人，不可不合古人】 清代陆心源《穰梨馆过眼录》载清代龚贤画语："不可学古人，不可不合古人。学古人则为古人所欺。吾常欲欺古人，然古人卒不可欺。久之，然后见古人之道，势不能不合乎古人也，此善于学古人者也。"画家学习传统，不能就古人学古人，而是要在内在旨趣上融汇古人的艺术精神。仅仅学习古人表面技法，容易被古人所迷惑。明代唐志契《绘事微言》云："盖临摹最易，神气难传。师其意而不师其迹乃真临摹也。"明代李流芳云："夫学古人者，固非求其似之谓也。"均说明了学古人要学内在意蕴。（陈见东）

【似古人易，古人似我难】 语出清代戴熙《习苦斋画絮》。"似古人易"，指临摹学习古人的画，做到像乃至逼真，相对而言，是很容易的；"古人似我难"，指作画学习古人既像古人又不像古人，而是像自己，做到独创一格，自成一家，相对而言是很难的。（周积寅）

【从来不见梅花谱】 明代徐渭自题《四季花卉图卷·梅花》："从来不见梅花谱，信手拈来自有神；不信且看千万树，东风吹着便成春。"徐渭对于绘画创作是素来不肯墨守成规的。他纵横奔放的泼墨写意画，在晚明画坛上特立独行，开启了明清以来水墨写意法的新途径，影响深远。他的作品不求形似，重气韵，但并非毫无道理的横涂乱抹。他在一首题画诗中说："不求形似求生韵，根拔皆吾五指裁。"充分表达了自己的艺术理念。在徐渭以前，用水墨来画花卉并不少见，苏轼曾提到汴人尹白能以墨画花；宋代画家梁楷亦用减笔水墨来画花鸟。其后，如元代赵孟頫、王若水、陈琳，明代林良、吕纪、陈淳皆有作品传世。但如徐渭这般大刀阔斧、纵横睥睨的写生画法却绝无仅有，可谓"推倒一世之豪杰，开拓万古之心胸"。（曹雪雯　刘亚璋）

【学画须得鉴古之法】 清代范玑《过云庐画论》："学画须得鉴古之法。鉴古不明，犹如行远而不识道路之东西，鲜有不错者。但世之鉴古都以真赝为准的，不以用意为高下，即有爱其取境新奇，仍不究合法与否，果曷故耶?"学习作画要能够掌握鉴别古画的方法，不仅仅是鉴别真伪，还要鉴别出画品的高下，要追求取景的新奇，立意的高远。（李芹）

【临与仿不同，主见在我】 清代范玑《过云庐画论》："临与仿不同。临有对临、背临，用心在彼；仿有略仿、合仿，主见在我。临有我则失真矣，仿无我则成假矣。"（荆琦）

【表现自我】 近代金城《画学讲义》："表现自我，则景物之情形，乃景物所生之情绪，皆自我感应，而表白其景物之所以也……画家之心目，归于化工之极致。其尽善尽美之施出，既非可强致假借，尤其由来者渐矣。是殆所谓景物形象之外无



明·徐渭《四时花卉图》局部

我，我之外无景物形象也。”“表现自我”是文人画的观点，强调审美主体在绘画创作中的主导作用。（荆琦）

【学吾者生，似吾者死】 《齐白石谈艺录·对胡橐语》：“你不要只注意学我的皮毛，而要多钻研，自己多写生，然后再创造发挥才对……要记住：学我者生，似我者死。”此从唐代书法家李邕“学我者死，似我者俗”衍化而来，是说学老师只是因袭摹仿、缺乏创造，没有自己的面目，必然走的是一条死路。学老师“师其意而不在迹象间”（郑板桥语），既像老师，又不像老师，得其创造精神，自成一家，必然获得艺术生命。（周积寅）

【拟而不同】 潘天寿《听天阁画谈随笔》：“予作指画，每拟高其佩而不同，拟而不同，斯为之拟



现代·潘天寿《盆兰墨鸡图》指画

耳。”拟：摹拟；模仿。“拟而不同”，是谓学习古人是一种手段，最终要有自己的面目，不与古人同，才是目的。（周积寅）

【吐故纳新】 《庄子·刻意》：“吹响呼吸，吐故纳新。”本指人体呼吸，呼出二氧化碳，吸进新鲜空气。后运用于文艺领域中，指在继承传统的基础上，要取其精华，弃其糟粕，努力创新。北宋郭熙、郭思《林泉高致》：“先子少从道家之学，吐故纳新，本游方外，家世无画学，盖天性得之。遂游艺于此以成名，然于潜德懿行，孝友仁施为深，则游焉息焉。”（周积寅）

【变】 东晋顾恺之《论画》：“《孙武》，大荀首也，骨趣甚奇……寻其置陈布势，是达画之变也。”北宋李廌《德隅斋画品》：“《玉皇朝会图》。蜀石恪所作……所以作形相，或丑怪奇倔以示变。”明代王世贞《艺苑卮言》：“人物自顾、陆、展、郑以至僧繇道玄一变也。山水至大小李一变也；荆、关、董、巨又一变也；李成、范宽又一变也；刘、李、马、夏又一变也；大痴、黄鹤又一变也。”清代郑燮《题李鱓花卉蔬果册》：“复堂之画凡三变……初入都一变；再入都又一变，变而愈上，……六十外又一变，则散漫颓唐，无复筋骨，老可悲也。”《齐白石谈艺录·六十六岁题画虾》：“余之画虾已经数变，初只略似，一变毕真，再变色分深淡，此三变也。”变：指变化；改变；变通；不墨守成规旧制。中国画之“变”，就是不泥古法，就是创新，艺术的生命在于创新。做到既不同于古人，又不同于今人，要有自己的新面目。因此“变”就必须与古人拉开距离，敢于“具古以化”，突破古人的条条框框。距离拉得越大，突破性就越大，成就就越高，就越不似古人，则越有自己的新面貌。古今有卓越成就的大画家，无一不是艺术上特善“通变”者。（周积寅）

【变动】 东晋顾恺之《论画》：“《清游池》。不见京镐，作山形势者，见龙虎杂兽，虽不极体，以为举势，变动多方。”北宋刘道醇《圣朝名画评》“高益”条：“观益之画，色轻而墨重，变动应手，不拘一态。”变动谓移动、变化。（周积寅）

【变化】 唐代窦蒙《画拾遗录》“董伯仁”条：“楼台人物，旷绝古今。杂画巧赡，高视孙田。乃变化万殊，何止屏风一种？”北宋欧阳修《六一跋画·题跋》：“善言画者，多云：‘鬼神易为工。’以为画以形似为难，鬼神人不见也。然至其阴威惨淡，变

化超腾，而穷其及怪，使人见辄惊绝；及徐而定视，则千状万态，笔简而意足，是不亦为难哉！”元代汤垕《画鉴》：“且看马图要识神骏，龙图更识变化，故画龙最难。盖一主于变化出没，必流于墨戏，于画法甚亏。若拘于画法，则又乏变化之意，故画龙犹难。”俞剑华《中国画理论初稿》油印本：“变与化可以合用，也可以分用，又可以对用。变化有几方面：一是师法自然而能加以变化，有的地方剪裁，有的地方夸张，有的地方缩减，有的地方增加，虽法自然而不为自然所束缚。二是师法古法而能变化，取古人之长，舍古人之短；不袭古人的面貌，把握古人的精神。不在继承，而在发展。三是画法的变化，在成法以外，有自己独创的方法。四是风格的变化，一人有一人的风格，但风格不能过于固定，过于固定，则阻碍进步，而变成千篇一律，但也不可变得太多，变成没有风格。五是画面上的变化，构图、设色、用笔运墨，尤其构图要力求变化，不能老一套。这五种变化是分离的又是统一的。无论哪种变化，都需要具有变化的才能，不是人人都能变化，也不是人人都能变化得好。有才能的画家，可以脱去窠臼，推陈出新，继承传统，发展传统。没有才能的画家，只能墨守成规，毫无新意。所以能变化不能变化，可以看出画家水平的高低。”　（周积寅）

【变态】　唐代彦悰《后画录》“唐振威校尉康萨院”条：“无闻伏膺，灵心自悟。如初花晚叶，变态多端。”北宋苏轼《跋蒲传正燕公山水》：“画以人物为神，花竹禽鱼为妙，宫室器用为巧，山水为胜。而山水以清雄奇富、变态无穷为难。”俞剑华《中国画理论初稿》油印本阐释：“变态也叫变形，就是形态的变化。画上的形态，不是自然的形态，而是自然的形态反映在画家头脑里，加以艺术加工而再表现出来，不必有意变化，已经有了变化，若再加以有意的变化，那变化就要更大。有善于变化形态的人，也有不善于变化形态的人。善于变化形态的人，把原来不够美的形态，变化成美的形态；把原来不合于艺术条件的形态，变化成合于艺术条件的形态。以及形态的大小，位置的前后，光线的明暗，色彩的配合，都有变化的可能，但是千变万化，总要合理，总要合于艺术的要求。不善于变化的人，不是不能变化，就是变化得不好，甚至越变越坏。画面的变化，由于画家心中的变化，心不能变，画也无从变起。心就是‘意在笔先’的意，也就是所谓意匠。至于学习古人，一般都主张先学一家，俟有根柢再多学数家。因为专学一家，路子很窄，方法很少，学之既久，固然容易掌握，但却很难变化，更无法成为己格。要想成为己格，必须博采众长，融会变通，再加以深入生活，不断写生，积以岁月，然后才能逐渐成为自己的风格。”

（周积寅）

【变通】　北宋刘道醇《圣朝名画评》：“许道宁既有师法，又能变动。”北宋韩拙《山水纯全集·论用笔墨格法气韵之病》：“笔路谨细而痴拘，全无变通。”变通，谓灵活运用，不拘常规。　（周积寅）

【变古则今】　南齐谢赫《画品》：“顾骏之……始变古则今，赋彩制形，皆创新意。”《说文解字》：“变，更也”；“则，等画物也”。“变古”的意思就是改变古代的事物、观念。谢赫品评顾骏之的画能“变古则今”，意思就是认为他改变了传统的绘画常法、标准，创立了新意。中国画的创新发展一直是历代画家讨论的重点，姚最在谢赫提出“变古则今”之后，又提出了“通变巧捷”，这其实也是绘画须变革发展的一种论述。唐代彦悰提出：“变古象今，天下取则”，也是将“变古”作为创新的一种法则、手段。　（王宗英　蒋丹）

【通变巧捷】　南朝陈姚最《续画品》：评解蒨“全法蘧、章，笔力不逮，通变巧捷，寺壁最长”。蘧、章：指南齐画家蘧道愍和章继伯。“通”与“变”是一对相辅相成的范畴，没有“通”就没有“变”。画论中提到的“通”，其实就是指要与古人相“通”，即熟悉了解古法并学习之，掌握“规矩”，尽可能做到与古人缩短距离，这样可以得古人之“似”、之“精髓”（“意”、“神”），从而能与之“通”。而“变”，则是“不泥于古法”，就是指创新。绘画的发展在于创新，做到既不同于古人又不同于今人，要有自己的新面目，就是“变”。这就要求必须与古人拉开一定的距离，敢于突破古人的陈规。但是要做到“通变”，则需要一定的方法，这就要求“巧捷”，指获得成功需要技术、方法。清代龚贤云：“不可学古人，不可不合古人。学古人则为古人所欺。吾常欲欺古人，然古人卒不可欺。久之，然后见古人之道，势不能不合乎古人也，此善于学古人者也。”（见清代陆心源《穰梨馆过眼录》）就是强调学习古人应有自己的见解，如想做到“通变”，则必须先能脱离“古人法度所囿”，同时须能尽前人之致，将其

"集于大成",方能"自成一家也"。

（王宗英　蒋丹）

【变古象今】 唐代彦悰《后画录》:"唐司平太常伯阎立本,学宗张、郑,奇态不穷。变古象今,天下取则。"唐代帝王们出于文治武功的需要,大力提倡书画,这一时期的人物画得到了广泛的发展。阎立本的人物画能继承传统又有进一步的成就,彦悰品评称其能"变古象今"。自北魏发展至唐代,宗教人物画的内容和形式都有十分显著的演变,东晋顾恺之笔下风致翩跹的妇女画像和唐代周昉《簪花仕女图》中雍容富丽的贵族仕女有很大的区别。由此可见时代风尚变化之后,绘画艺术风格也不得不变化。

（王宗英　蒋丹）

【各有变局】 明代董其昌《画眼》:"云林画法大都树木似营丘寒林,山石宗关仝,皴似北苑,而各有变局。学古人不能变,便是篱堵间物,去之转远,乃由绝似耳。"尽管董其昌的文人画理论建构从客观上导致了其后画坛"家家倪黄"的局面,但就其本人而言却反对食古不化的艺术实践,对此他曾有过多次表述,他认为学古人而不知变化的人是没有出息的,之所以会离开绘画的真谛,就是因为模仿古人追求"绝似"的结果。从文人画的理论来看,绘画图式的创造显然并非最为重要的目的,图式即如蹄筌,是艺术的途径而非目的,"绝似"无论是似古人,还是似物像,在实质上并没有任何差别。所谓的"化"与今天我们所谓的"创造"有着完全不同的意义与指向,其意义在于对手段、途径的超越与扬弃,只有参透这一点才能理解董其昌的禅机,否则,就是隔靴搔痒。理解了这一点,才能读懂云林画法在董其昌眼中的意义,云林树似营丘、山石宗关仝,皴法似北苑但却又都各有不同。但这种不同却并非云林刻意在图式风格上的创造,而正出于其"逸笔草草,不求形似"的绘画行为方式。换句话说,董其昌认为绘画只有不执著于图式才能达到化境,得到真谛。

（刘亚璋）



元·倪瓒《六君子图》

【山水之变,始于吴,成于二李】 唐代张彦远《历代名画记·论画山水树石》:"由是山水之变,始于吴,成于二李。树石之状,妙于韦鶠,穷于张通(张璪也)。"葛路《中国古代绘画理论发展史》释云:"张彦远认为,山水画发展的新阶段,是从吴道子开始的,说吴道子是山水画为之一变的创始者……吴道子的山水画立体感比较强,比起隋人画的单片的山石进步了。张彦远认为山水画从吴道子开始发生变化,而达到完美境界的是李思训、李昭道父子。这里需要说明一点,就是'山水之变,始于吴,成于二李',不能误解为青绿山水画是从二李开始的。"

（荆琦）

【变则不必似之而后是也】 明代恽向《道生论画山水》:"变则不必似之而后是也……故画至于文人而后能变,如变山而如笑、或如滴、或如妆、或如睡,而山则一也。如变水以冰而不离于水也。如变日月而益以五采,而日月一也。如变形而以色,而形色一也。如变影而光,而光影一也。其中妙处不能尽言,总谓之传神。"这里提出了文人画家对绘画的看法,即"不必似之而后是也"。一般人认为对于前人绘画形象或对于自然事物形象的艺术转变,要先画像了才能转变成画家自己的艺

术形象，恽向批评了这种机械论观点，深刻地认识到客观形象与艺术形象的差异不可同日而语，无论怎样变，万变不离其宗，揭示事物的艺术本质都是相同的。（陈见东）

【以善变为工】 清代钱杜《松壶画忆》："古来诗家皆以善变为工，惟画亦然。若千篇一律，有何风趣？使观者索然乏味矣。余谓元明以来善变者莫如山樵；不善变者莫如香光。尝与蓬心兰墅论之。……宋人写树千曲百折，惟北苑（董源）为长劲瘦直之法，然亦枝根相纠；至元大痴（黄公望）、仲圭（吴镇）一变简率，愈简愈佳。"中国画创作，在继承传统的基础上要有自己的变化，吸取前人笔墨语言的精华，创立自我新的笔墨程式。历代无数的大家都是如此，所以才能形成丰富多彩的绘画风格流派。（李芹）

【不变者正宗，变者间气】 清代戴熙《习苦斋画絮》："画有千幅万幅不变者，有幅幅变者。不变者正宗，变者间气。变之人乐，不变之人寿。客曰：'子变乎？不变乎？'曰：'变，虽然中有不变者。'"正宗：佛教禅宗语。后来泛指学业技术、文艺的嫡传正派。所谓"不变者正宗"，指其有中国作风和中国气派的传统中国画，其本质及区别于其他画种基本特征是不能变的。中国画永远姓"中"，这一观点是不能变的，否则就不是"正宗"。因此，这一"正宗"子子孙孙一定要保全下去，故曰："不变之人寿。"间气：旧谓英雄豪杰上应星象，禀天地特殊之气，间世而出，称为间气。所谓"变者间气"，指的是中国画必须变，变就是在继承传统基础上的创新，艺术的生命在于创新。古今有成就的大画家无不具有"英雄豪杰"之"间气"，即在艺术上具有特善通变的勇气、灵气。他们创造的杰构，给人以"怡悦"，谓之"变之人乐。"变与不变乃是中国画创新的对立统一规律。（周积寅）

【变化在心，造化在手】 清代华翼纶《画说》："自一尺以及寻丈，总宜一笔鼓铸；枝枝节节而为之，索索无生气矣。古法以木炭朽摹，或用淡墨先定局段然后画之。余谓独有执滞之患，不若用腹稿，将纸打开一看，略一凝思，布置从而为之，变化在心，造化在手。"指绘画创作时在心中构思作品，其中章法位置布局全在心中酝酿成熟，待将纸打开后直接作画，这时笔墨技巧全凭得之自然造化的妙手来实现。《黄宾虹讲学辑录》："古人丘壑时出新意，别开生面，皆胸中已先有成意。故苏东坡谓其师与可竹曰'胸有成竹'，即此意。章法者，布置之妙也。如文字在立意，布局新警乃佳。不然缀辞徒工，不过陈言而已。唐王勃（字子安），尝蒙被思就而挥毫，此之谓'腹稿'。腹稿之法，将纸展开一看，略一凝思，布置从而为之，变化在心，而造化在手。"（荆琦）

【变者有胆，不变者亦有识】 清代王概等《芥子园画传·画学浅说·能变》："或创于前，或守于后。或前人恐后人之不善变，而先自变焉。或后人更恐后人之不能善守，前人而坚自守焉。然变者有胆，不变者亦有识。""变者有胆"，是指艺术家能大胆创新，有所取舍。清代邵梅臣《画耕偶录》云："作画须有胆，余未能变古法，然终不肯附近时所云笔墨干净者。荆关不生，此论谁定？"也是强调绘画应大胆"变化"，从而具有个性与独特风格。"不变者亦有识"，是谓不变者 也有他的见识：即中国画的本质特征是不能变的，中国画创作"外师造化，中得心源"、"借古以开今"、"笔墨当随时代"等至理是不能变的，否则，中国画就不能发展。（王宗英　蒋丹）

【脱胎】 清代原济《石涛画语录·山川章第八》："山川使予代山川而言也，山川脱胎于予也，予脱胎于山川也。"脱胎，本为道教用语，《参同契》说："作丹之时，脱胎入口；功成之后，脱胎出壳。"比喻新物体在旧物体内孕育变化而成。

（周积寅）

【夫无不肖，即无肖】 明代袁宏道《瓶花斋论画》："往与伯修过董玄宰，伯修曰：'近代画苑诸名家，如文徵明、唐伯虎、沈石田辈，颇有古人笔意否？'玄宰曰：'近代高手无一笔不肖古人者，夫无不肖，即无肖也。谓之无画可也'。余闻之悚然曰：'是见道语也。'故善画者师物不师人，善学者师心不师道，善为师者森罗万象，不师先辈。法李唐者，岂谓其机格与字句哉？法其不为汉，不为魏，不为六朝之心而已，是真法者也。"指绘画创作如果没有一笔不像古人笔法，也就没有一笔是自己笔墨。"肖"即"像"，指出习画师法古人不应该从表面形似上去学，而应学习其神韵，师其心，从而明晓绘画创作的真正奥妙，以触类旁通，举一反三。（陶明君）

【能与无能】 语见明代陈洪绶《自题周长史

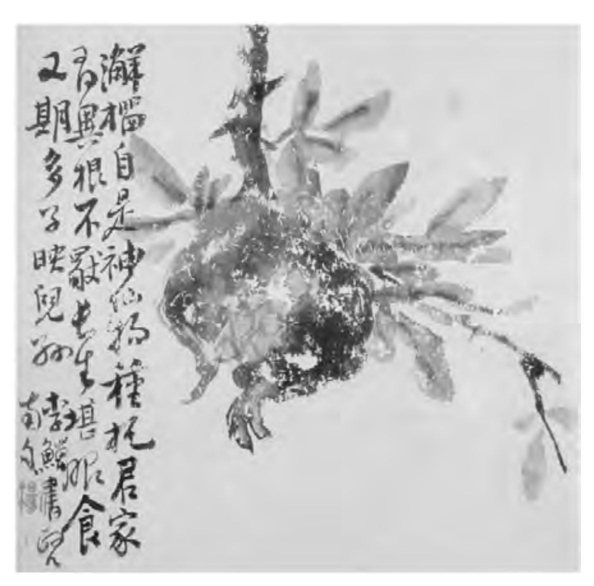
画》:“吾摹周长史(昉)画至再至三,犹不欲已。人曰:‘此画已过周而犹嗛嗛何也?’吾曰:‘此所以不及者也。吾画易见好,则能事未尽也。长史本至能,而若无能,此难能也’。” (王凤珠)

【异而同、同而异】 清代恽寿平《南田画跋》:“米氏父子与高尚书分路扬镳,亦犹王氏羲献与锺元常齐驱并驾;然其门径有异而同,有同而异者。”米氏父子,即北宋书画家米芾与米友仁。高尚书,即元代画家高克恭,工画山水,初学米氏父子,晚年上溯董源、巨然,兼学王庭筠、万庆父子。王氏羲献,即东晋书法家王羲之、王献之父子。王羲之真书得力于三国魏书法家锺繇(字元常),与之并称“锺王”。指书画艺术必须在学习古人、继承传统(同)的基础上创新(异)。 (王凤珠)

【用古人之规矩,而抒写自己之性灵】 清代董棨《养素居画学钩深》:“临摹古人,求用笔明各家之法度,论章法知各家之胸臆,用古人之规矩,而抒写自己之性灵。”所谓“古人之规矩”,就是指传统、法度,这是前人智慧和经验的结晶,因此对于绘画承继而言,“规矩”是十分重要的条件,是中国画入手的法规和准则,是利于后人借鉴学习的。正如张彦远所说:“若不知师资传统,则未可议乎画”。(《历代名画记·论师资传授南北时代》)但学习古人规矩的最终目的是要创出自家的风格,即“抒写自己之性灵”。性灵:性情。黄宾虹就主张:“学画不能只靠古人,要靠造化自然,要有自己主张,使能从规矩范围中变化出来。”(《近现代中国画大师谈艺录》) (王宗英 蒋丹)

【画山水,守法须活,变法须活】 清代郑绩《梦幻居画学简明》:“夫画山水,守法须活,变法须活”。“守法”即遵循绘画传统的法规、法则;“变法”也就是“变通”,运用传统的法规、法则并能“因时而化”;“活”即灵活,不拘泥,也就是指绘画能“具古以化”。中国画学习需要“守法”,创作则需要“变法”,但又都离不开“活”字。我国古代画家成功的实践经验说明,绘画创作应学会灵活掌握方法。元代黄公望《写山水诀》有:“山水之法,在乎随机应变。”清代方薰《山静居画论》云:“作画起首布局却似博弈,随势生机,随机应变。”这种随势生机、随机应变的灵活之法,常使画面产生意外之趣或奇变之美。 (王宗英 蒋丹)

【画凡三变】 有三说:①清代高秉《指头画



清·李鱓《花卉蔬果册》之一

说》:“公(清代画家高其佩)画凡三变:少壮时以机趣风神胜,多萧疏灵妙之作;中年以神韵力量胜,或简淡古拙,或淋漓痛快,或冷隽闲远,或沉著幽艳,千变万化,愈出愈奇;晚年以理法胜,深厚浑穆,所谓老去渐于诗律细,书画皆然。”②清代郑燮题李鱓《花卉蔬果册》(四川博物馆藏):“复堂之画凡三变:初从里中魏凌苍先生学山水,便尔明秀苍雄过于所师;其后入都谒仁皇帝马前,天颜霁悦,令从南沙蒋廷锡学画,乃为作色花卉如生。此册是三十外学蒋氏笔也。后经崎岖患难,入都得侍高司寇其佩,又在扬州见石涛和尚画,因作破笔泼墨,画益奇。初入都一变;再入都又一变,变而愈上,盖规矩方圆尺度,颜色深浅离合,丝毫不乱,藏在其中,而外之挥洒脱落,皆妙谛也;六十外又一变,则散慢颓唐,无复筋骨,老可悲也。”③《齐白石谈艺录·六十六岁题画虾》:“余之画虾已经数变:初只略似;一变毕真;再变色分深浅。此三变也。”“画有三变”,指贵在不断突破前人、突破自己,不断有新的变革,正如南朝萧子显所云“若无新变,不能代雄”。可画家一生之三变,是很难很难的,高其佩、齐白石之变,愈变愈奇,成功了。而扬州八怪之一的李鱓六十之后的又一变,则是失败的。 (周积寅)

【以复古为更新】 近代康有为1917年《万木草堂藏画目·序》:“中国画学至国朝而衰弊极矣,岂止衰弊,至今郡邑无闻画人者。其遗余二三名宿,摹写四王、二石之糟粕,枯笔数笔如草,味同嚼蜡,岂复能传后,以与今欧美日本竞胜哉?”“如仍

守旧不变，则中国画学应遂灭绝。”如何“救正之”“而为画学新纪元者?”他认为应“以复古为更新”，即复“六朝唐宋之法”，此法不是宋代文人（士夫）画家“苏（轼）米（芾）拨弃形似、倡为士气”、“自写逸气以鸣高”、“重写意”、“墨笔粗简者”之法，而是“以形神为主”、“以着色界画为正”、“以院体为画正法”，因为“画匠”们“能专精体物”，这“与今欧美之画”“之法同”。他又以“郎世宁乃出西法”为例，希望“它日当有合中西而成大家者”。此所谓“以复古为更新”，指在学习宋代院体写实精神基础上进行革新，也主张中西融合之革新。（周积寅）

【古为今用】 “古为今用，洋为中用”是毛泽东提出的正确对待中外文人遗产的基本原则，也是中国发展和繁荣社会主义文化事业的基本方针之一。“古为今用”，就是从古代优秀的文化遗产中汲取对今天的文化事业有益和有用的成份，经过革新改造，使其为建设和发展社会主义的文化事业服务。《李可染画论》云：“古代的东西，外国的东西，封建时代的东西，资本主义时代的东西，凡是对我们今天有用的，或者某些成分对我们有参考价值，都要学习过来，吸收过来。哪怕是一点一滴的长处，都要吸收，为我所用。”（周积寅）

【国画的发展和“瞎发展”】 现代刘汝醴《艺术放谈·论国画的发展和“瞎发展”》说：“一、‘变’即是‘创新’，不断的‘变’，日新月异的创新是艺术发展的规律。背离了艺术规律而谈的发展是‘瞎发展’。二、善于吸收外来的文化营养，是我国艺术传统的一部分。优良传统不可丢，丢了传统而谋发展，也是‘瞎发展’。三、跟着时代的发展是艺术发展的又一规律，逆时代而谋发展也是‘瞎发展’。”

（周积寅　王凤珠）

【守之，继之，改之，增之，融之】 徐悲鸿《中国画改良之方法》，其中说：“吾今特以下列各例，充吾论之主脑：古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采者融之。”“守之”、“继之”、“改之”、“增之”、“融之”阐明了徐悲鸿早期关于中国画改良的主导思想。刘汝醴在《徐悲鸿艺术文集》的序言中说，1917年徐悲鸿赴日，“这时日本美术正处于新旧交替的改革时期，在东京讲学的西班牙美术史家菲诺洛沙向美术界提出了两点建议：一、珍视传统美术；二、鼓吹美术革新。”“1918年先生发表的《中国画改良之方法》和菲诺洛沙的两条献策，实具同样精神。”由于徐悲鸿在表述上言简意赅，其意是在表达，古法中好的需要守护，流传至今而将要绝灭的需要继承，不好的需要改革，未完善的需要进一步完善，西方绘画中可以采纳的可以兼容并蓄。徐悲鸿对古法所持的“守之”、“继之”、“增之”，可视为对菲诺洛沙“珍视传统美术论”的细化，而他的“改之”、“融之”则可视为对菲诺洛沙“鼓吹美术革新论”的充实。这一思想高屋建瓴，全面深刻，影响甚广，对今天的画坛仍具指导意义。（周积寅　邵晓峰）



现代·徐悲鸿《风雨鸡鸣》

【国画改良的三个问题】 俞剑华1928年《国画通论·国画的改良》：“国画改良的第一个先决问题，就是国画能不能改良？第二个问题是国画可否与西画结婚？第三个问题就是怎样的人才才能担任这个改良的重任?”关于第一个问题，他根据“世界上一切学术、思想、技能”及各种事物，

无不日日求进化，以合时代的需要这一总规律，认为“国画有改良的可能”。关于第二个问题，他将国画的改良“分成两种：一、国画单独改良，不参加西法；二、国画与西画混合，取其所长，去其所短。前一种方法至今尚未有人提倡。法当发扬国画的特长，保持国画材料上的特性”，“发展个人的特性，参加个人的意见。”“后种虽有人提倡，有人实行，但其结果，亦不甚佳。因为东西思想根本的不同，与东西物质（画具）及方法根本的不同，虽能不自然地结合于一时，然不久，终要分离。”“将来或有天才画家能将东西画合一炉而冶之，另加锻炼，使成东西绘画的结晶”，“为中国绘画上赋以新生命”；关于第三个问题，他“希望担任改良国画的画家们，一定要有几个必需条件，方可胜任”：“一、对于国画的理论须极透辟，技术须极纯熟，画史须极明了；二、对于西画的理论、技术、画史亦须有高深的修养；三、有勤奋耐劳的精神；四、富于改革的勇气；五、无一偏之见。五者俱备，方可从事于国画的改良，国画才有真正改良的希望，岂是一桩很容易的事啊！” （周积寅）

【思想变了，笔墨就不能不变】 傅抱石《思想变了，笔墨就不能不变》（《人民日报》1961年2月6日），他说：“笔墨技法，不仅仅源自生活并服从一定的主题内容，同时它又是时代的脉搏和作者思想感情的反映。”“由于时代变了，生活、情感也跟着变了，通过新的生活感受，不能不要求在原有笔墨技法的基础上，大胆地赋予新的生命，大胆地寻找新的形式技法，使我们的笔墨能够有力地表达对新的时代、新的生活的歌颂与热爱。换句话说，就是不能不要求‘变’。” （周积寅）



现代·傅抱石《江南春》

【一手伸向传统，一手伸向生活】 《石鲁学画录·石鲁小传》：“他（石鲁）曾提出，‘一手伸向传统，一手伸向生活’，创作了一批绚丽多采、风格独具的新国画，反映了国画发展的新水平。”阐明了艺术创作源（生活）与流（传统）的关系，两者不能颠倒，缺一不可。 （周积寅）

【以最大的功力钻进去，以最大的勇气攻出来】 《李可染画论》云：“齐白石先生曾说过：‘学



现代·石鲁《高原放牧》

我者生,似我者死。'这后一句话,是不是说学谁不要像谁呢？否。这后一句话是对那些几乎终生食而不化的人说的。'像'和'不像'是相反的,又是相辅相成的。先要像,要钻得进去。钻进去以后,一定要脱出来。有的人不愿钻进去;有的人进去了不愿出来。前者是虚无主义,后者是保守主义,两者都不懂得相反相成的道理。对于学习前辈艺术家,学习艺术传统,我的体会是:以最大的功力钻进去,以最大的勇气攻出来。为什么进去要钻呢？进去不容易,没有一股钻劲,是进不去的。为什么要攻出来呢？出来、求脱、独创,更不容易。没有攻关的精神,是出不来的。所以钻进去不易,攻出来更难!" （王凤珠）

【石涛像我,我像石涛,古人枷锁,当须一刀】 俞剑华自题《拟古脱古》轴画语。石涛即原济(1642～约1718),清代书画家、画学理论家。画家到了"石涛像我,我像石涛"的功夫,说明画得已经很有水平了,但未与古人拉开距离,这就成了阻碍创造的枷锁,必须具备极大的勇气,一刀砍断这个枷锁,才能有自己的面目。 （周积寅）

【中国画有规律而无定法】 萧平《〈荣宝斋画谱·亚明卷〉序言》载亚明画语。规律:事物之间的内在必然联系。这种联系不断重复出现,在一定条件下经常起作用,并决定着事物发展的必然趋势。规律是客观的,是事物本身固有的,人们不能创造、改变和消灭规律,但能通过实践认识它、利用它。所谓"中国画有规律",指中国画发展的自身特殊规律,即画道,并由画道而产生画理。画家在创作实践中,只有认识画道、把握画理,才有可能创造出画法。所谓中国画"无定法",是指中国画没有固定不变之法,画家作画不要拘泥于前人的成法,而要"不拘一格"、"我用我法",自立门户。 （周积寅）

【中国现代美术革命三股思潮】 陈池瑜《中国现代美术学史》:一、"以康有为、陈独秀、徐悲鸿为代表的美术革命和国画改良派,是以唯物论之写实主义作为其革命的理论基础和武器,把写意性的文人画作为革命的主要对象,而把恢复院体写实画以及创作新的写实艺术作为革命目标,对欧洲艺术的参照主要是古典写实主义";二、"以高剑父为代表的折衷派,以中西互补交融为革命的手段,以创造出符合西方写实的科学性和表现新的时代性为目的。他们在创作手段上虽然以科学写实为主,但与陈独秀、康有为、徐悲鸿不同的地方是他们已经开始注意西方现代主义艺术思潮所带给艺坛的变化,这一现象又成为他们进行艺术革命的动力之一";三、"陈师曾、刘海粟的文人画观和艺术革命观,其美术基础是表现论。首先由陈师曾对文人画的肯定,经由郑午昌、黄般若等人对传统绘画写心表意之主观精神之肯定,再到刘海粟明确地系统地阐述其表现论的革命观。陈师曾、刘海粟是从西方现代艺术内在精神上,而不是像陈独秀、康有为、徐悲鸿从西方写实主义的外观形式上来把握西方现代艺术流派和趋势,进而以西方表现论艺术作为主要参照,积极肯定文人画和传统绘画中的重写意、重主观的艺术精神,其逻辑发展必然是重主观个性、重艺术家的首创精神。"又说:"中国现代有关美术革命的这三股思潮,形成鼎足之势,汇成波澜起伏的现代美术革命潮流。这三股思潮的弄潮儿从各自的方面不仅开展美术思想艺术观方面的探讨,活跃了学术空气,激发人们从不同侧面来思考美术革命和国画改良问题,以及重新认识中国绘画的审美价值,同时也深刻地影响了中国现代美术创作实践,极大地推进了中国美术向多元化方向发展,促进了中国绘画走向现代、走向世界。" （周积寅）

·中国画功能论·

【中国画功能】 绘画是社会生活的反映,反过来它又反作用于社会生活,这就是它的社会功能。即指绘画作品在社会上流传之后,对读者的认识、思想和感情方面所产生的潜移默化的感染作用。中国画的社会功能,从总体上说是一种审美功能,其中包括审美认识功能、审美教育功能、

审美娱乐功能、审美调剂功能。

审美认识功能。绘画往往通过典型的瞬间形象反映生活，欣赏者从不同的绘画作品中看到不同时代、不同地区、不同民族具体生动的生活情景，从而认识真理、认识历史、认识现实。所谓“使民知神奸”、“存形莫善于画”、“千载寂寥，披图可鉴”、“穷神变、测幽微”、“令人识万世礼乐”、“一画有千秋之遐想”等，即指绘画的审美认识功能。

审美教育功能。绘画作品能给人起到思想教育和道德教育的作用，所谓“恶以诫世，善以示后”、“明劝戒，著升沉”、“台阁标功臣之烈，宫殿彰贞节之后”、“成教化，助人伦……见善足以戒恶，见恶足以思贤”、“理乱之纪纲”、“存乎鉴戒者图画也”等，即指绘画的审美教育功能。

审美娱乐功能。优秀的绘画作品，都有一种艺术魅力，它使人欣赏时能够完全迷恋和满足，给人一种审美的享受。所谓“自娱”、“畅神”、“卧游”、“悦情”、“怡悦情性”、“快人意”等，即指绘画的审美娱乐功能。

审美调剂功能。调剂，一作调齐，调整使之合宜，如调剂身心。所谓绘画能“冰释”、“烦纡”、“代去杂欲”、“平肝气”、“医目疾”、“破孤闷”、“释躁心”、“迎静气”、“内可以乐志，外可以养身”、“自适”，是“最高养生的方法”等，即绘画的审美调剂作用。

以上四种功能统一于审美，四者有时融为一体，又不能完全等同，不排除在某一作品中以某种作用为主。如前两种功能多以人物画为主要题材，后两种功能多以山水、花鸟画为主要题材。但都能给人以审美愉悦。（周积寅）

【兴、观、群、怨】《论语·阳货》：“子曰：小学何莫学夫诗？诗可以兴，可以观，可以群，可以怨。”丘振声《中国古典文艺理论例释》云：“‘兴’，朱熹解释为‘感发志意’。诗通过形象的描绘，感情的抒发，去打动读者的心灵，影响他们的意志；‘观’，就是‘观风俗之盛衰’，‘考见得失’。……可以从诗中了解和认识它所反映的时代的民情风俗、人心向背、社会风尚、政治得失，乃至鸟兽草木之名；‘群’，孔安国解释为‘群居相切磋’。通过诗的陶冶，引起共鸣，沟通感情，培养合群的思想；‘怨’，所谓‘怨刺上政’。利用诗批评政治上的腐败现象，讽喻执政者的不良作风。”兴、观、群、怨是儒家最早提出的较为系统的文艺功能论，用今天的话说就是审美认识作用、审美教育作用。中国画论中所谓绘画功能“千载寂寥，披图可鉴”、“恶以诫世，善以示后”、“成教化，助人伦”等，无不受儒家文艺功能论的影响。（周积寅　王凤珠）

1. 审美认识功能论

【铸鼎象物，使民知神奸】《左传·宣公三年》：“昔夏之有德也，远方图物，贡金九牧，铸鼎象物，百物而为之备，使民知神奸。”杜预注：“图鬼神百物之形，使民逆备之。”铸鼎象物：即用九州所贡献的铜铸成大鼎，并把所绘的各地奇异图象铸在鼎上。神奸：指神物和邪恶之物。于民、孙通海《中国美学提要》云：“‘象物’，它要求鼎上的艺术形象符合真实的物形。只有像其实物，人们才能分清‘神’与‘奸’，进而采取崇敬或回避的态度，这样，就可使氏族内部成员的认识与行动协调一致，取得天神的护佑。”葛路《中国古代绘画理论发展史》云：“《左传》的这段夏朝‘铸鼎象物’的记载，我们可以看作是夏、商、周三代青铜器的代表理论。‘使民知神奸’说的是青铜器图纹的社会作用，这是中国绘画理论最早的功能说。”（王凤珠）

【明镜察形】《孔子家语·观周》：“孔子观乎明堂，睹四门墉，有尧舜之容、桀纣之象，而各有善恶之状，兴废之诫焉。又有周公相成王，抱之负斧扆南面以朝诸侯之图焉。孔子徘徊而望之，谓从者曰：‘此周之所以盛也。夫明镜所以察形，往古者所以知今。’”明镜：明亮的镜子。《淮南子·俶真训》：“莫窥形于生铁而窥于明镜者，以睹其一



商代·后母戊鼎

也。”比喻见事清楚。杜甫《冼兵马》诗：“司徒（指李光弼）清鉴悬明镜。”“明镜所以察形”，指绘画描绘善恶之状、兴废之诫，似明镜高照，洞察秋毫，起到认识历史、认识真理、认识现实的作用。

（王凤珠）

【穷神变，测幽微】 唐代张彦远《历代名画记·叙画之源流》：“夫画者……穷神变，测幽微……”指绘画的审美认识功能。能穷究不可思议的变化，推测精深微妙的事理。（王凤珠）

【立万象于胸怀，传千祀于毫翰】 南朝陈姚最《续画品》：“夫丹青妙极，未易言尽。虽质沿古意，而文变今情。立万象于胸怀，传千祀于毫翰。故九楼之上，备表仙灵；四门之墉，广图贤圣。云阁兴拜伏之感，掖庭致聘远之别。”万象：指世间的万事万物；传：指表达、表现；千祀：千年；毫翰：笔墨。“立万象于胸怀，传千祀于毫翰”的意思是画家将世间的万事万物映照于胸中，形成意象，由此再借助于笔墨表现成为艺术形象，来反映和折射历史的兴衰与人物的成败。姚最“立万象于胸怀，传千祀于毫翰”的观点与谢赫“千载寂寥，披图可鉴”的意义相同，均阐述了绘画所具备的审美认识功能。绘画往往通过典型的瞬间形象反映生活，欣赏者从不同的绘画作品中看到不同时代、不同地区、不同民族具体生动的生活情景，从而认识真理、认识历史、认识现实。所谓“使民知神奸”、“存形莫善于画”、“穷神变，测幽微”、“令人识万世礼乐”、“一画有千秋之遐想”等，都是指的绘画的审美认识功能。（荆琦）

【令人识万世礼乐】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·画题》：“然则自帝王名公巨儒相袭而画者，皆有所为述作也。如今成都周公礼殿，有西晋益州刺史张牧（一作张收）画三皇、五帝、三代至汉以来君臣贤圣人物，灿然满殿，令人识万世礼乐。”礼乐：礼与乐的合称。《吕氏春秋·孟夏》：“乃命乐师习合礼乐。”《礼·王制》：“春秋教以礼乐，冬夏教以诗书。”《白虎通》有《礼乐篇》，《汉书》有《礼乐志》。此语是说周公礼殿所作绘画，可令人认识世世代代的礼乐制度。（王凤珠）

【迹旷代之幽潜，托无穷之炳焕】 北宋郭若虚《图画见闻志·叙自古规鉴》：“迹旷代之幽潜，托无穷之炳焕。”迹：据实考察。旷代：远久的年代。幽潜：隐藏不显。托：寄予之意。是说从古代绘画中能考寻远代隐藏不显的业迹，寄予永久的光辉，给人以审美认识功能。（王凤珠）

【一画有千秋遐想】 清代郑燮《题高凤翰寒林鸦阵图》轴（青岛市博物馆藏墨迹）：“西园为晚峰先生画，余不及见晚峰，而西园先生见之；后人不及见西园，而予得友之。由此而上推，何古人之不可见？由此下推，何后人之不可传？即一画有千秋遐想焉！”古代绘画作品，代代相传，流传有绪，读之，驰想高远，更能领会其认识功能。

（王凤珠）

【以画记时】 清代李方膺《菊篱图》用印（《文人画粹编》卷九影印）：“以画记时。”时：时代，时期。绘画能反映历史的盛衰升沉，成为时代的印记。（王凤珠）

2. 审美教育功能论

【恶以诫世，善以示后】 东汉王延寿《鲁灵光殿赋》：“图画天地，品类群生……焕炳可观，黄帝唐虞，轩冕以庸，衣裳有殊，下及三后，淫妃乱主，忠臣孝子，烈士贞女，贤愚成败，靡不载叙。恶以诫世，善以示后。”中国自古就有以图画劝诫旌表从而起到治世作用的传统，最早就记有孔子观周，见周室四壁绘有古圣贤帝王及暴主像，而感叹“此周之所以兴焉”。王延寿的《鲁灵光殿赋》记叙了汉景帝之子鲁恭王在灵光殿画黄帝唐虞、淫妃乱主、忠臣孝子、烈士贞女等壁画的事迹。“恶以诫世，善以示后”的说法，为后世画学家所继承，成为对中国画的儒家教化功能观的重要表述。

（贺万里）



唐·阎立本《历代帝王图》局部（宇文邕、陈叔宝）

【善足以观时，恶足以戒其后】《宣和画谱·叙》："是则图画之作也，善足以观时，恶足以戒其后，岂徒为五色之章，以取玩于世也哉！"指绘画的审美教育功能，歌颂善人善事，足以显示时世，揭露恶人恶事，足以警戒后人。（王凤珠）

【列人置之空壁】 东汉王充《论衡·别通篇》："人好观图书者，图上所画，古之列人也。见列人之面，孰与观其言行？置之空壁，形容具存，人不激劝者，不见言行也。古贤之遗文，竹帛之所载粲然，岂徒墙壁之画哉！"王充《论衡》，要在"疾虚妄"，论画言语较少。此段谈及绘画与竹帛之优劣，并对人好观图画而忽略圣贤之书的倾向予以批判。王充认为，图画虽然能够把人的"形容具存"，但却见不到其言行，因此也难以起到劝勉作用，而圣贤之文，所载圣贤教诲粲然若揭，真正能够"练人之心、聪人之知"，这怎么能是画壁所可相比的呢。王充此论，意在否定绘画及好画者在"明劝戒、著升沉"方面所能够起到的作用。（贺万里）

【画图汉列士】 汉代王充《论衡》："宣帝之时，画图汉列士。或不在画上者，子孙耻之。"两汉绘画，最为盛者就是将朝廷和地方官员，广为图壁，"图像古昔，以当箴规"（何晏《景福殿赋》），或者刻绘地方官吏事迹，"注其清浊进退"。王充虽然对图壁之举颇有微词，认为古圣贤书能够起到教化民风的作用，"岂徒墙壁之画哉"！然而，王充毕竟也看到了壁画所能够起到的作用，此段话记叙了汉宣帝时绘画盛事及其所起到的审美教育作用。（贺万里）

【明劝戒，著升沉】 南齐谢赫《画品》："图绘者莫不明劝戒，著升沉，千载寂寥，披图可鉴。"劝戒：劝勉告诫。升沉：升谓登进，沉谓沦落，指仕宦的升降进退。寂寥：静寂。披图：翻开画卷。鉴：照；审察。讲的是绘画的审美教育功能。（王凤珠）

【比雅颂之述作，美大业之馨香】 西晋陆机《演连珠》："丹青之兴，比雅颂之述作，美大业之馨香。宣物莫大于言，存形莫善于画。"《诗经》是中国最早的诗歌总集。所录均为入乐的歌词。体例是按照音乐性质的不同来划分的，分为风、雅、颂三类。"风"：是指不同地区的民歌民谣。"雅"：是周朝的宫廷音乐，有"正"的意思。孔子把这种音乐看作"正声"，意在表明和其他地方音乐的区别。"颂"：是指宗庙祭祀用的舞曲歌辞，内容多是歌颂祖先的功业。《诗经》之中，孔子最推崇"雅"、"颂"两种体例。陆机这里将绘画与《诗经》之雅、颂相提并论，认为绘画可以用来赞美帝王功臣的丰功伟绩，使其永垂不朽、流芳百世。这一观点基本继承了以孔子为代表的儒家学说中关于绘画具有"兴废之诫"作用的说法，属于绘画审美教育功能论的范畴。陆机将绘画提升到同文学诗歌同等重要的地位，并且较为客观地肯定了绘画作品在表现艺术形象方面较语言文字所具有的优势所在，直观可见的画面艺术形象可以让各个不同阶层的人们都能够看到并感受到艺术家所想要传达出的"成教化，助人伦"的审美教育意图，从而产生更加强烈的共鸣。（荆琦）

【存乎鉴戒者图画也】 三国魏曹植《画赞序》："观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季暴主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗首；见放臣斥子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者，图画也。"曹植从观众对不同题材绘画的不同反应谈起，得出结论，认为图画是可以使人省察鉴戒的，从而肯定了绘画的社会价值和教化意义，反映了儒家传统的伦理教化文艺观。（王宗英）

【云阁兴拜伏之感，掖廷致聘远之别】 南朝



清·刘源《凌烟阁功臣图》（尉迟敬德）

中国画论大辞典

陈姚最《续画品·序》:“云阁兴拜伏之感,掖庭致聘远之别。”云阁:见《后汉书》,永平中,明帝(刘庄)命画工图功臣二十八将于南宫之云台。此处之云阁,疑即云台。掖庭:宫殿中之旁舍,为后妃宫嫔所居之处。聘远之别:此为王昭君出塞事。见《西京杂记》中记载:前汉元帝后宫既多,乃命画工图形,按图召幸之,诸宫人皆赂画工,独王嫱(昭君)不肯。匈奴求美人为阏氏,上按图以昭君行,及去召见,貌美绝伦,帝悔之,而业已定。帝重信于外国,不复更人,乃穷按其事,画工皆弃市。画工杜陵、毛延寿,为人形丑好老少,必得其真。安陵陈敞,杂画山川树木,奔走牛马众势,人形丑好,不在延寿下,同日弃市。 (王凤珠)

【图之屋壁,以训将来】 唐代裴孝源《贞观公私画录》:“其于忠臣孝子,贤愚美恶,莫不图之屋壁,以训将来。或想功烈于千年,聆英威于百代,乃心存懿迹,默匠仪形。”绘画作品能给人们起到思想教育和道德教育作用。作为国之重器,绘画自三代以下,尤以宋元以前,其审美教化功用占据主导地位,历代帝王无不注重绘画的教化训诫功能,故将忠臣圣贤人物绘制成图画,抑恶扬善,以便能够有益于教化社会大众。所谓“恶以诫世,善以示后”(王延寿《鲁灵光殿赋》),“明劝诫,著升沉,千载寂寥,披图可鉴”(谢赫《画品序》),“成教化,助人伦”,“理乱之纪纲”,“存乎鉴戒者图画也”(张彦远《历代名画记》)等,即是对绘画的社会教育作用的强调。历代统治者常常在殿堂楼台之屋壁之上,将圣贤形象绘制成壁画形式,具有强烈震撼的视觉效果,以加强教化作用,古代史书与画论中多有记载。西汉宣帝时,曾图霍光等十一功臣像于未央宫麒麟阁上,以表扬其功绩。东汉永平中,汉明帝(刘庄)命画工图功臣二十八将于南宫之云台。故唐代张彦远《历代名画记》卷一《叙画之源流》云:“以忠以孝,尽在于云台;有烈有勋,皆登于麟阁。见善足以戒恶,见恶足以思贤。留乎形容,式昭盛德之事;具其成败,足传既往之踪。”北宋·郭熙《林泉高致·画题》题记:“如今成都周公礼殿,有西晋益州刺史张牧画三皇、五帝、三代至汉以来君臣贤圣人物,灿然满殿,令人识万世礼乐。”“图之以壁,以训将来”,正是历代统治者重视与发挥绘画的道德教育功能的重要手法,如同北宋郭若虚《图画见闻志·叙自古规鉴》所云:“盖古人毕以圣贤形象,往昔事实,含毫命素,制为图画者,要在指鉴贤愚,发明治乱。故鲁殿纪兴废之事,麟阁绘勋业之臣。” (贺万里 张芳)

【成教化,助人伦,穷神变,测幽微】 唐代张彦远《历代名画记·叙画之源流》:“夫画者:成教化,助人伦,穷神变,测幽微,与六籍同功,四时并运。”指绘画的审美教育功能,能给人以教育感化。“六籍”即“六经”(也称“六艺”):《诗》、《书》、《礼》、《乐》、《易》、《春秋》,是封建时代社会伦理道德纲常说教的无上经典著作。张彦远将绘画与“六籍”视有同样的功能,将绘画功能升格到前所未有的高度。 (王凤珠)

【见善足以戒恶,见恶足以思贤】 唐代张彦远《历代名画记·叙画之源流》:“见善足以戒恶,见恶足以思贤。”其意是说看到画上描绘的善人善事,足以使人惩戒邪恶;描绘的邪恶之徒,足以使人思念贤良。指的是绘画审美教育功能。

(王凤珠)

【图画者,有国之鸿宝,理乱之纪纲】 唐代张彦远《历代名画记·叙画之源流》:“图画者,有国之鸿宝,理乱之纪纲。”鸿宝:大的宝器。纪纲:法制;伦常。是说图画是国家的大宝,治理乱世的法制。《书·五子之歌》:“今失厥道,乱其纪纲,乃底灭亡。”《礼记·乐记》:“作为父子君臣,以为纪纲。纪纲既正,天下大定。” (王凤珠)

【名教乐事】 唐代张彦远《历代名画记·叙画之源流》:“图画者,有国之鸿宝,理乱之纪纲。是以汉明宫殿,赞兹粉绘之功;蜀郡学堂,义存劝戒之道。马后女子,尚愿戴君于唐尧;石勒羯胡,犹观自古之忠孝;岂同博弈用心,自是名教乐事。”名教即指圣人之教。张彦远发展了孔子“兴废之诫”,曹植“存乎鉴戒者图画也”,陆机“丹青之作,比雅颂之述作,美大业之馨香”以及王微“图画非止艺行,成当与《易》象同体”的绘画功能观,提出“成教化,助人伦”“与六籍同功”的思想,并进一步引据历史事实认为绘画与属于技艺行当的博弈有着根本的区别,绘画的特殊功能在于它能够达到寓教于乐的目的。 (荆琦)

【指鉴贤愚,发明治乱】 北宋郭若虚《图画见闻志·叙自古规鉴》:“盖古人必以圣贤形象,往昔事实,含毫命素,制为图画者,要在指鉴贤愚,发明治乱。”此指辨别贤愚,阐明治乱,有绘画的审美教育功能。 (王凤珠)

【古人图画，无非劝戒】 北宋米芾《画史》："古人图画，无非劝戒。今人撰《明皇幸兴庆图》，无非奢丽；《吴王避暑图》，重楼平阁，徒动人侈心。""劝诫"，即劝勉告诫。米芾指出像《明皇幸兴庆图》、《吴王避暑图》这样的绘画作品，只能刺激人们的物质欲望；追求奢靡会令人心浮躁不安，从而成为社会安定和国家发展的不利因素。他以古今对比来重新提倡绘画作品应具有教育意义，体现其辅佐政治的教化作用。 （张曼华 谢江岚）

【迁善远罪】 北宋黄伯思《东观余论》："吴道玄作此画（《地狱变相图》），视今寺刹所图殊不同，了无刀林沸镬，牛头阿旁之像，而变状阴惨，使观者腋汗毛耸，不寒而栗，因之迁善远罪者众矣。孰谓丹青为末技哉！"评述了吴道子《地狱变相图》的精彩绝伦，完全以技法的高超、气氛的营造使观者生离恶向善之心。"迁善远罪"是一个成语，指向善而远离罪恶。这个成语的运用最初并不是在画论上。汉代贾谊《治安策》有言："然而曰礼云礼云者，贵绝恶于未萌，而起教于微眇，使民日迁善远罪而不自知也。"唐代吕温《广陵陈先生墓表》云："吾里尝有陈融，孝慈仁信，不学不仕。乡人见也，皆自欲迁善远罪，亦不知其所以然。"在这些文献里的运用，皆是指对民众的教化。此处强调的即是绘画潜移默化的教育功能。 （王宗英）

【助名教而翼群伦】 明代宋濂《画原》："古之善绘者，或画《诗》，或图《孝经》……《问礼》之有图，《列女仁智》之有图，致使图史并传，助名教而翼群伦，亦有可观者焉。"讲的是绘画的教育功能。名教：指以正名定分为主的封建礼教。《世说新语·德行》："欲以天下名教是非为己任。"西汉武帝时，把符合封建统治利益的政治观念、道德规范等立为名分，定为名目，号为名节，制为功名，以之教化，称"以名为教"。其内容主要是"三纲"、"五常"。翼：辅助。群伦：指君臣、父子、夫妇、兄弟、朋友等所谓伦常而言。 （王凤珠）

【补世道】 明代吴宽《匏翁论画》："古图画多圣贤与贞妃烈妇事迹，可以补世道者。"指图画能补益社会风气，具有审美教育功能。北宋张敦礼说："画之为艺虽小，至于使人鉴善劝恶，耸人观听，为补岂可侪于众工哉？"（元代汤垕《画鉴》）这种"补世道"的审美教育功能说，在我国古代文论中有类似的论述。东汉王允《论衡·自纪》："为世用者，百篇无害；不为用者，一章无补。"北宋王安石《临川集·上人书》卷七十七："且所谓文者，务为有补于世而已矣。"清初顾炎武《日知录集释》卷十九："文须有益于天下。" （王凤珠）

【知警】 清代金农《人物山水册》（北京故宫博物院藏墨迹）："宋龚开善画鬼，余亦戏笔为之，落叶如雨，乃有此山魈林魅耶！悠悠行路之人，慎莫逢之，不时受其惑也，观者可以知警矣。"金农画山魈林魅之狰狞恶鬼，起告诫作用。 （王凤珠）



南宋·龚开《中山出游图》局部

3. 审美娱乐功能论

【畅神】 南朝宋宗炳《画山水序》："于是闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐究四荒，不违天励之藂，独应无人之野，峰岫峣嶷，云林森渺，圣贤映于绝代，万趣融其神思，余复何为哉？畅神而已。神之所畅，孰有先焉！"畅神：欣赏山水画可以给人们带来精神上的畅适，获得身心愉快。王世襄说："'畅神而已'四字，将作画之动机及期望于画中所能获之乐趣道出，正是全篇之意旨。"（《中国画论研究·宗炳画山水序》） （王凤珠）

【望秋云，神飞扬，临春风，思浩荡】 南朝宋王微《叙画》："望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡。"俞剑华先生说："人的精神感情常随环境变化，看

了秋天的彩云在天空飞扬，我们的精神也就不知不觉的随之也飞扬起来了。春风煦拂，吹面不寒，我们的思想也就不知不觉的浩荡无边了。这样的乐趣是很浓厚的。”（《中国画论选读·叙画》）宗炳以山水画“畅神”，而王微也以“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡”为山水画的主要功能，使人从画面上获得自然界的真实美感，激发精神。（王凤珠）

【观者悦情】 南朝陈姚最《续画品》：“稽宝钧、聂松：二人无的师范，而意兼真俗。赋彩鲜丽，观者悦情。若辨其优劣，则僧繇之亚。”这是姚最对南朝梁画家稽宝钧和聂松的评语。稽宝钧和聂松没有明确的师承关系，绘画主要以写真人物、社会风俗和日常生活作为题材。二人的绘画皆赋色鲜艳明快，使观者一见而心情怡悦。悦情指的是绘画的审美娱乐功能。（王宗英）

【自娱】 中国古典绘画的审美意识派生于儒道二家的哲学思想，其绘画之功能形成为二水分流的局面：一是儒家因入世而关心现实，其绘画功能与调整社会秩序、医治人民创伤的价值取向相结合，追求群体秩序的完美之美，提出了绘画“成教化，助人伦”等教育功能；一是道家因遁世或自我超脱而醉心于自然美，追求个人的逍遥之乐，要求真我复归，“惟我”与“忘我”高度统一。提出了绘画为自己的“自娱”功能说，以与儒家的“教育”功能说相对立。他们通过绘画的“自娱”功能，使自己的精神予以净化，达到“去杂欲”、身心健康、延年益寿的目的。南朝陈姚最《续画品》首次提出此说：萧贲“学不为人，自娱而已”。这反映了六朝时期艺术为自己而掀起的一股思潮。北宋文人画兴起后，这股思潮再度高涨，李成说他作画是“弄笔自适”，苏轼说“画以适意”，米芾说苏轼《枯木图》是“写胸中盘郁”。到了元代，文人画运动十分盛行，艺术为自己的思想达到高潮，倪瓒提出“写胸中逸气”、“聊以自娱”，极坦率地表白了文人画家对绘画功能的看法。因此，中国文人画便成了“自娱”的艺术，宋元以来，经久不衰。这种“自娱”的艺术始终成为文人画修身养生之术。

（周积寅　王凤珠）

【怡悦情性】 唐代张彦远《历代名画记·历代能画人名·王微》卷六：“图画者所以鉴戒贤愚、怡悦情性，若非穷玄妙于意表，安能合神变乎天机？宗炳、王微皆拟迹巢、由，放情林壑，与琴酒而俱逝，纵烟霞而独往。各有画序，意远迹高，不知画者，难可与论。”“怡悦情性”又作“怡悦性情”、“怡情悦性”、“怡情理性”、“怡性弄情”。谓心情舒畅愉悦，讲的是绘画的审美娱乐功能，与南朝陈姚最“悦情”说意同。（王凤珠）

【自适】 北宋李成论画：“吾本儒者，初识去就，性爱山水，弄笔自适耳，岂能奔走豪势之门，与工伎同处哉！”（见北宋刘道醇《圣朝名画评·山水林木门第二》“李成”条）谓自乐闲适，指的是山水画的审美娱乐功能。（王凤珠）

【快人意】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》：“斯岂不快人意，实获我心哉？此世之所以贵夫画山水之本意也。”其意是说画山水之本意（功能）可使人乐意。（王凤珠）

【不下堂筵，坐穷泉壑】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》：“君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常亲也；尘嚣缰锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所常愿而



北宋·郭熙《寒林图》

不得见也。直以太平盛日，君亲之心两隆，苟洁一身，出处节义斯系。岂仁人高蹈远引，为离世绝俗之行，而必与箕颖、埒素、黄绮同芳哉！白驹之诗，紫芝之咏，皆不得已而长往者也。然则林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝；今得妙手，郁然出之，不下堂筵，坐穷泉壑，猿声鸟啼依约在耳；山光水色滉漾夺目。此岂不快人意，实获我心哉！此世之所以贵夫画山水之本意也。不此之主，而轻心临之，岂不芜杂神观，溷浊清风也哉！"《林泉高致·山水训》开篇明确了山水画的一个功能——"快人意"。郭熙认为追求田园山水，归心自然是人之常情，是人的自然本性的流露。但是离世绝俗、归隐田园却是不得已而为之的，对宋代文人来说，儒家兼济天下匡时济世的人生态度才是他们生活的主要追求，他们在积极出仕、担负社会责任的同时，又难免为"尘嚣缰锁"所累，因此，既要高居庙堂，又不舍林泉之志，那么最佳选择就是用画笔将山水胜境表现出来，这样就可以"不下堂筵，坐穷泉壑"，即不离筵席、厅堂，坐在家里就可以尽览山水胜景。这和南朝宋宗炳的"卧游"论异曲同工。《宋书·宗炳传》载："(宗炳)好山水，爱远游，西陟荆、巫，南登衡岳，因而结宇衡山，欲怀尚平之志。有疾，还江陵，叹曰：'老疾俱至，名山恐难遍睹，惟当澄怀观道，卧以游之。'"观者在观赏山水画时往往有一种倾向，那就是把山水画作为真山水的一种替代物，从而引发对大自然的审美联想和审美享受，也正是在这个意义上，山水画才使人有可行、可望、可游、可居之感。这正是山水画的魅力所在，也是山水画作为艺术作品的审美价值所在。 (王宗英)

【寄乐于画】 明代董其昌《画旨》："画之道，所谓宇宙在乎手者，眼前无非生机，故其人往往多寿。至如刻画细谨，为造物役者，乃能损寿，盖无生机也。黄子久、沈石田、文徵仲皆大耋。仇英短命，赵吴兴止六十余。仇与赵品格虽不同，皆习者之流，非以画为寄、以画为乐者也。寄乐于画，自黄公望始开此门庭耳。"刘纲纪先生《董其昌文人画的理论与实践》云："董其昌提出的绘画上的南北宗理论，主要宣扬的是一种绘画思想，……这种绘画思想的根本点是'以画为寄，以画为乐'或'寄乐于画'，即以画陶情养性。所以在文人画中，董其昌最为推崇的，是以元四大家为代表的，没有'刻画细谨'的毛病这一派。相反，如以精工、工致取胜，虽也属于南宗文人画，仍然不是董其昌最为欣赏的。如他对宋代画家赵令穰的评论就是这样。董其昌虽不取北宗，但仍然承认北宗在技巧的精工上的成就，并且对被他划为北宗的赵伯驹评价很高，认为赵的作品'精工之极，又有士气'。然而由于赵的'精工'终究不合于董其昌'寄乐于画'的要求，大有'损寿'之弊，所以仍被他看作属于'非吾曹当学'之例。董其昌'寄乐于画'的思想就其以画为养生之助，并认为作北宗画会'损寿'来说，谈不上有什么深刻性、创造性。北宗画家中也可找出不少高寿的，如李唐年八十尚能作山水人物。但是，从另一方面看，'寄乐于画'的思想突出了绘画所具有的审美愉悦作用，高扬了绘画自身的美的价值，不以绘画为一种外在的、机械的活动。虽然这种思想并非创自董其昌，但无疑又是董其昌得到了前所未有的强调，并且因为同他提出的南北宗说相联系而产生了广泛的影响。"

(王凤珠)

【卧游】 《宋书·宗炳传》："有疾还江陵，叹曰：'老疾俱至，名山恐难遍睹，惟当澄怀观道，卧以游之。'凡所游履，皆图之于室。"以期透过壁上的山水画艺术美，领味到真山真水的自然美。其后常以"卧游"，作为欣赏山水画的代名词。清代龚贤曰："丘壑虽云在画最为末著，恐笔墨真而丘壑寻常，无以引卧游之兴。"(见清代周二学《一角编》乙册)刘纲纪释云："山水画的首要任务就在于画出自然的美景(即不'寻常'的'丘壑')，以引动人们的'卧游之兴'，给人以自然美的享受。所以，如果仅有好的笔墨技巧，而无引人入胜的丘壑，那么这样的山水画就不是成功的。"(《龚贤》)

(王凤珠)

【高蹈远引】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》："君子之所以爱夫山水者，其旨安在？丘园养素，所常处也；泉石啸傲，所常乐也；渔樵隐逸，所常适也；猿鹤飞鸣，所常亲也；尘嚣缰锁，此人情所常厌也；烟霞仙圣，此人情所愿而不得见也。直以太平盛日，君亲之心两隆。苟洁一身，出处节义斯系，岂仁人高蹈远引，为离世绝俗之行，而必与箕颖埒素，黄绮同芳哉！白驹之诗，紫芝之咏，皆不得已而长往者也。然则林泉之志，烟霞之侣，梦寐在焉，耳目断绝。今得妙手，郁然出之，不下堂筵，坐穷泉壑，猿声鸟啼依约在耳，山光水色滉漾夺目，此岂不快人意，实获我心哉！此世之所以贵

夫画山水之本意也。不此之主,而轻心临之,岂不芜杂神观、溷浊清风也哉!”“高蹈远引”一语是郭思对山水画家所必须具备之审美情怀的高度总结。山水画在宋代的空前繁荣,很大程度上应归功于支撑整个文化盛世的主体力量——文人阶层。由于儒家思想的传统,宋代文人虽仍然将积极入世作为主导心理,但政事之余的精神弛懈和心灵补偿也成为他们的迫切要求,从而引发了自魏晋以来隐逸精神的再次兴盛。但这时的隐逸已经发生了深刻的变化,由对山林的身体力行的隐逸行为转变成一种社会性的退避。身处“太平盛世,君亲之心两隆”的宋代文人借画中山水“离世绝俗”,实践着内心深处的“林泉之志”。其中,“高蹈远引”的审美情怀起到了重要的作用。“高蹈远引”即避世,此指超脱尘俗的情怀,文人们之所以能够“不下堂筵,坐穷泉壑,猿声鸟啼,依约在耳,山光水色滉漾夺目”,将隐逸的实现由第一自然的原生状态山水转变为第二自然的画中审美状态的山水,原因就在于“高蹈远引”的审美情怀将真实的归隐行为同山水画的审美欣赏在“快人意”的条件下等同了起来,自然山水可以使人“常处”、“常乐”、“常适”、“常亲”的特性在对山水画的欣赏中同样可以获得,以达到“丘园养素”的目的。从这个意义上讲,“高蹈远引”的情怀是保证文人们能够从对山水画的创作和欣赏中澄净心灵、获取愉悦的主要媒介。（荆琦）

4. 审美调剂功能论

【息心】 晋代袁宏《后汉纪·孝明皇帝纪》:“沙门者,汉言息心,盖息意去欲,而归于无为也。”清代方薰《山静居画论》:“画家一丘一壑,一草一花,使望者息心,览者动色,乃为极构。”“息心”,指排除杂念。（王凤珠）

【烦纡果冰释】 唐代吴融《题画柏》:“闭取图画看,烦纡果冰释。”指绘画的审美调剂功能。其意是说观画能将人的烦恼郁结像冰的融化一样完全消除。（王凤珠）

【代去杂欲】 五代后梁荆浩《笔法记》:“嗜欲者,生之贼也。名贤纵乐琴书图画,代去杂欲。”嗜欲:嗜好和欲望。《荀子·性恶》:“嗜欲得而信衰于友。”《史记·孝文本纪》:“减嗜欲,不受献,不私


南宋·佚名《柳塘呼犊图》

其利也。”这里指不良的嗜好与不正当的欲望。贼:作“毒害”解。“生之贼也”即毒害人生的意思。葛路《中国绘画理论范畴体系》说:“把人的嗜欲看作坏的东西而主张去欲,是道家的摄养身心的思想,在庄子和嵇康的文集中都有专题论述。但无论是庄子还是嵇康,他们在实际生活摈除的是被物所役的杂念,而不是废除藉以养性抒情的音乐活动。也可以说他们的鼓琴是要把自己的精神予以净化,达到身心健康延年益寿的目的。为避乱而到太行山的荆浩……他之所以亲近自然,并以自然美景作画,自认为是对付‘生之贼’的最好办法。他的思想如同山水画论的开创者南朝的宗炳一样,把山水画与音乐(‘鼓琴令众出皆响’)联结在一起,把‘琴书图画’当成养生益寿的最佳手段。他对山水画功能的看法,跟张彦远说的‘怡悦情性’有共同之处,但又增加了新的东西——养生益寿。这是中国古代表现自然美的山水和花鸟画家在艺术实践中的新发现,为元明清的文人画家所不时乐道,直至今天仍为人们所承认。作画可以养生益寿的看法,是具有我们民族特色的艺术观。”（王凤珠）

【启人之高致,发人之浩气】 明代杜琼《跋画》:“绘画之事,胸中造化,吐露于笔端,恍惚变幻,象其物宜,足以启人之高致,发人之浩气。”指绘画之审美调剂功能,足以启人之高尚的品格或情趣,发人之盛大刚直之气(正气)。（王凤珠）

【何如此图足快意,涤去胸臆陈年愁】 清代华喦自题《清涧古木图》轴:“何如此图足快意,涤

去胸臆陈年愁。”指绘画的审美调剂功能，足以使人舒适、称心，并能涤除以往心中之忧愁。

（王凤珠）

【画平肝气】 清代李方膺《花卉图》条屏用印：“画平肝气。”（《中国书画印鉴款识》上著录）肝气：指肝经气分不和的症候，如肋痛、腹胀、呕吐、嗳气、脉弦等。此借谓观画可使人心平气和，去除肝气，具有审美调剂功能。（王凤珠）

【画医目疾】 清代李方膺《杂花图册·竹》用印：“画医目疾。”（南通博物苑藏墨迹）目：中医学名词，主视觉。《灵枢·脉度》有“肝气通于目”，说明目与肝有内在联系，肝阴上濡，有滋养眼目的作用。五脏的精气皆上注于目，如五脏精气充盛，则目能保持正常的视觉功能；如肝阴不足，肝火上亢或五脏精气亏损，均可导致目疾。潘天寿《听天阁画谈随笔》云：“艺术为人类精神之食粮，即人类精神之营养品。音乐为养耳，绘画为养目，美味为养口。养耳、养目、养口，为养身心也。如有损于身心，是鸦片鸩酒，非艺术也。”故所谓“画医目疾”，即通过观画以养目，达到修养身心之目的。

（王凤珠）

【净肺肠泥】 清代李方膺自题《竹石图》轴：“人逢俗病便难医，岐伯良方竹最宜；墨汁未干才搁笔，清风已净肺肠泥。”净：洗除净尽。肺肠：指内心。泥：泥滓，喻尘俗。其意是说，画墨竹者和观墨竹者都能洗除净尽内心尘俗之气，讲的是绘画审美调剂功能。（王凤珠）

【养性情，涤烦襟，破孤闷，释躁心，迎静气】 清代王昱《东庄论画》：“学画所以养性情，且可涤烦襟，破孤闷，释躁心，迎静气。昔人谓山水画家多寿，盖烟云供养，眼前无非生机，古来各家享大耋者居多，良有以也。”是说学画能滋养本性（人的禀赋和气质），可涤除胸襟烦恼、孤独苦闷、急躁情绪，迎来心地纯净之气。道家谓“却食吞气”，凭“烟云供养”可致长寿。明陈继儒《妮古录》：“黄大痴九十而貌如童颜，米友仁八十余神明不衰，无疾而逝，盖画中烟云供养也。”米、黄是宋、元山水画大家。（周积寅 王凤珠）

【内可以乐志，外可以养身】 清代董棨《素养居画学钩深》：“或人谓仆嗜画，乐此不疲。仆曰：‘不然。我家贫而境苦，惟此腕底风情，陶然自得。内可以乐志，外可以养身，非外境之所可夺也’。”指嗜画者不仅从画中受到审美教育，以确立自己的志向、意志为乐，还可以保养身体，达到长寿的愿望。（王凤珠）



清·李方膺《竹石图》

【画以养性】 清代范玑《过云庐画论》:“画以养性,非以求名利。世俗每视其人名利之得失,而重轻其画,此大可鄙,莫为所惑。”指绘画能涵养人的朴质的本性,静默恬淡,具有审美调剂功能。

(王凤珠)

【书画养心】 清代张式《画谭》:“读书以养性,书画以养心,不读书而能臻绝品者,未之见也。”“相对于人生其他方面,书画是见性明心的重要修养途径,是静功。非俗虑、杂念、贪欲消除净尽,胸中宽快静气沛然,不能真正进入书画艺术的高级境界,得其妙谛。人生动多而静少,能尽可能长期地从事书法绘画艺术创作或欣赏活动,就是习静,在这个过程中,心得到适意、平和、愉快,这就是养心。”(《美术辞林·中国绘画卷上》)中国画学中常将读书和养性相结合,虽然读书不等于养性,但是读书往往有助于养性。朱熹曾教弟子“半日读书,半日静思”,就是读而养、养而读。清代松年在《颐园论画》中将读书和养性并列,以为读书乃是养性不可或缺之途径。张式论“书画以养心”,吸收了理学精髓,以静心养性为尚,认为书画唯在寄托性情、陶冶情操。不读书则无书卷之气,画中就必然缺少内蕴,缺少应有的生命涵量,这样就不可能使“余心有寄”。欲广画艺,务在心怡气和、去除内在冲突。如宋代姜白石所说:“思有窒碍,涵养未至也,当益其学。”可见,“益其学”是治心的重要途径。清代鉴画高手方士庶《天慵庵随笔》云:“要必读书养气以培其元,然后心醇而笔和,貌古而神逸,所谓溉其根将以食其实,此先贤之书所以善也。”这就如韩愈所说的“养其根而俟其实,加其膏而希其光,仁义之人,其言蔼如也”一样。方士庶所说的“溉其根将以食其实”,以先贤之书陶淑自己、培其元气,与韩愈之论正相契合。近人吴昌硕亦以读书为养气之途径:“我画非所长,而颇知画理。使笔撑槎枒,饮墨吐畏垒。山是古时山,水是古时水。山水饶精神,画岂在貌似?读书最上乘,养气亦有以。气充可意造,学力久相倚。”可见读书对养气至关重要。(参见朱良志《论儒学对中国画学涵养心性理论的影响》) (荆琦)

【矜平躁释,意气全消】 黄宾虹《国画非无益》:“士夫之画,华滋浑厚,秀润天成,是为正宗。



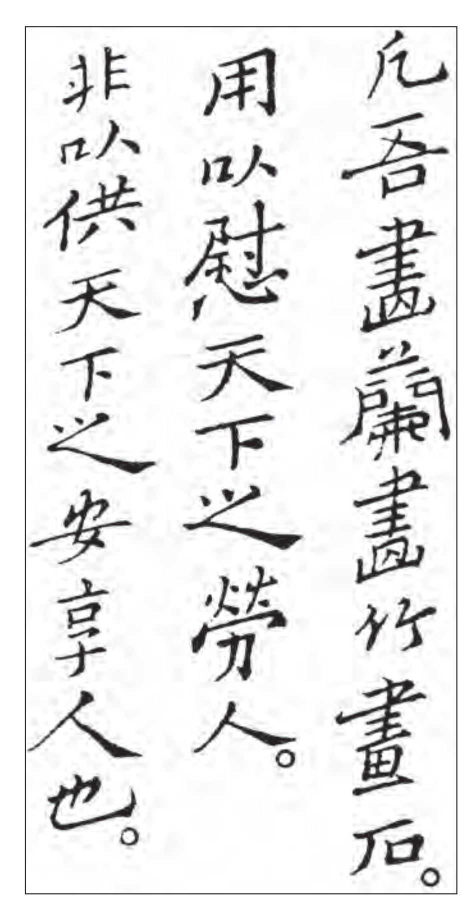
现代·黄宾虹《卧游图册》之三

得胸中千卷之书，又能泛览古今名迹，炉锤在手，矩矱从心，展观之余，自有一种静穆之致，扑人眉宇，能令睹者矜平躁释，意气全消。”其意是说观士夫之画者，能平娇矜，解除烦躁、不安静，全消由于主观偏激而产生的任性的情绪。意指绘画调剂功能。（王凤珠）

【艺术是最高的养生方法】 黄宾虹《养生之道》：“艺术是最高的养生方法，不但足以养我中华民族，且能养成全人类的福祉寿考也。”养生：保养身体，指自身品德、才力等的保养。刘海粟云：“艺术至少可以养成巍然独立之人格，养成坚强不屈的气节。”（《艺术的革命观》）（王凤珠）

【舒畅郁积，陶冶性灵】 徐悲鸿《中国今日急需提倡之美术》：“国家惟一奖励美术之道……可以增进人民的美感；舒畅其郁积，而陶冶其性灵。”舒畅：宽舒畅快。柳宗元《与李翰林建书》：“然顾天窥地，不过寻丈，终不得出。岂复能久为舒畅哉！”郁积：思虑烦冤，不得发舒之谓。张华《杂诗》：“怀思岂不隆，感物重郁积。”陶冶：娱情养性。杜甫《解闷》诗：“陶冶性灵存底物。”性灵：犹言性情。（王凤珠）

【画以慰天下之劳人】 清代郑燮《板桥题画·靳秋田索画》：“凡吾画兰、画竹、画石，用以慰天下之劳人，非以供天下之安享人也。”这里所指的劳人，即“惟劳苦贫病之人”，当然也包括“苦其身，勤其力”的“天地间第一等人”在内的农夫。在封建社会里，他能提出如是说，是非常了不起的，但这种思想和行为在当时是难以实现的，靠“卖画以自给”的板桥，其买主仍逃脱不出“安享人”之范围，而绝不是连饭都吃不饱的“劳人”。然而，他毕竟还是在努力实现自己的主张：其一，以书画抒发对劳动人民的感情，所谓“疑是民间疾苦声”、“一枝一叶总关情”；其二，以书画售款接济劳动人民，将每次“所入润笔钱”放入囊中，系在身边，“遇故人子及乡人之贫者，随手取赠之”，“辄尽”为止。这是当时一般书画家所不能理解，也是无法相比拟的。（周积寅）



清·郑板桥题画木刻本局部

·中国画创作论·

1. 感物论

【感物】 感物,是指画家对生活(造物、造化)的感受,以“心”感“物”。感物是绘画创造的门径,它直接影响到画家创造感兴(“灵感”)的勃发,神思(“想象”)的展开,凝虑(“构思”)的深化,情感的渗透,意象的孕育等。感物又是绘画创造的基础和材料,画家由感物而获得审美体验,才可能进入艺术意象的创造,使审美体验转化为艺术形象。感物说最早见于《乐记》:“乐者,意之所由生也,其本在人心之感于物也。”这对后来的文学艺术创造产生很大影响。中国画论十分重视感物对绘画创作的作用。自六朝以来,皆有许多精辟的论述,如南朝宋宗炳“应目会心”;南朝陈姚最“心师造化”;唐代张璪“外师造化,中得心源”;北宋董逌“登临探索,遇物兴怀”;明代王履“吾师心,心师目,目师华山”;清代龚贤“心穷万物之源,目尽山川之势”等。齐白石、黄宾虹、徐悲鸿、刘海粟、潘天寿、张大千、林风眠、傅抱石、李可染等人对感物的重要性,特别是关于画家如何深入生活、观察体验生活方面皆有深刻的论述。 (周积寅)

【物化】 《庄子·齐物论》:“昔者庄周梦为蝴蝶,栩栩然蝴蝶也,自喻适志与。不知周也。俄然觉,则蘧蘧然周也。不知周之梦为蝴蝶与,蝴蝶之梦为周与?周与蝴蝶则有分矣。此之谓‘物化’。”此种“物化”状态是同庄子的“万物与我并生,而天地与我为一”的齐物论的思想是一致的,表明的是一种天人合一、物我同一的浑然境界。庄子的“物化”理论对中国古代画论发展起了很大的作用。如意与境、情与景、人与天的关系就体现出“物化”的精神,从而形成具有浓厚的中国特色的意境、意象论。北宋苏轼《书晁补之所藏与可画竹三首》:“与可画竹时,见竹不见人。岂独不见人,嗒然遗其身。其身与竹化,无穷出清新。庄周世无有,谁知此疑神。”它直接通过“物化”,表现出艺术创作中主客体交流所创造的优美意境。 (周积寅)



北宋·文同《墨竹图》

【应目会心】 南朝宋宗炳《画山水序》:“夫以应目会心为理者,类之成巧,则目亦同应,心亦俱会。”俞剑华释曰:“应之于目,会之于心。作画是先由眼睛看见,然后把看见的反映在头脑里,头脑加以适当的取舍剪裁,然后把加过工的形象描写在画面上,就成了一幅画,这就是绘画的方法和原理。应目就是‘外师造化’,会心就是‘中得心源’。”(《中国画论选读·画山水序》) (王凤珠)

【心师造化】 南朝陈姚最《续画品》:“湘东殿下:右天挺命世,幼禀生如,学穷性表,心师造化,非复景行,所能稀涉。”心:心思、心意。古人以为心是思想的器官,所谓“心之官则思。”(《孟子·告子上》)造化:指天地、自然界。后泛指一切客观事物。郭因《中国绘画美学史稿》云:姚最“认为,画家进行绘画时,必须发挥主观情思对于绘画对象

的感受,理解与熔铸的作用。他说,画家必须'立万象于胸怀',他赞美湘东王的'心师造化'。不是赞美目师造化,手师造化,而是赞美'心师造化';不是主张直接写万象于笔下,而是主张'万象'在反映到绢素上去之前,必须先立于画家的'胸怀'(心中),这正是在强调以情融景,而致情景交融对于创造艺术形象的重大意义"。"心师造化"论在中国画论中首次提出,成为唐代张璪"外师造化,中得心源"说之先声。（周积寅）

【肇自然之性,成造化之功】 (传)唐代王维《学画秘诀》:"肇自然之性,成造化之功。"画家的天性与自然万物的天性,感而相通,被称为窥造化之密,默契天真,冥周物理,这是绘画(包括一切艺术活动)产生的根源。这时,画家便具备了与自然造物者同样的资质,即所谓"造化在我","山川脱胎于予也,予脱胎于山川也,山川使予代山川而言也"。画家创作的作品虽然不能与自然物及形象极为酷似,但二者所具有的"真"是相同的,即二者所给予观者的美的感受性是一样的。形式不尽相同,但意味的"值"相等。正是在这个意义上,优秀的绘画作品才可以称得上是"成造化之功"、"夺造化之真"、"功齐造化"、"得天真"。（荆琦）

【外师造化,中得心源】 唐代张彦远《历代名画记》载张璪《绘境》:"初,毕庶子宏擅名于代,一见惊叹之。异其惟用秃毫,或以手摸绢素,因问璪所受,璪曰:'外师造化,中得心源。'宏于是阁笔。"指绘画创作要以自然天地为师,取之于自然生活,同时又要经过画家心灵的熔铸陶冶,方能表现出来。张璪所讲的"心源"主要指艺术家的主观能动性,由"外师造化",最终归结到"中得心源",两者不能分割,是相互依存的创造关系,是统一在创造过程之中的。这种主观能动性并非一般的感官和理智作用,而是艺术家内在生命力的整个调动,因为"外师造化"也要由主观的态度去实现,去充分体察万物的情状。只有主观与客观的无限融合,"心源"与"造化"的交流汇通,才能使艺术家的艺术创造活动达到遗去机巧,心手相应,出神入化,进技于道的自由化境。唐代符载《观张员外画松石序》中记载:"观夫张公之艺,非画也,真道也。当其有事,已知夫遗去机巧,意冥玄化;而物在灵府,不在耳目。故得于心,应于手;孤姿绝状,触毫而出,气交冲漠,与神为徒。"完全是"心源"与"造化"的融合。白居易《记画》



北宋·范宽《溪山行旅图》

中也记载:"张氏得天之和,心之术;积为行,发为艺。艺尤者其画欤!画无常工,以似为工;学无常师,以真为师。故其措一意,状一物,往往运思中与神会,仿佛焉若驱和役灵于其间者……然后知学在骨髓者自心术得,工侔造化由天和来。张但得于心,传于手,亦不知其然而然也。"张璪强调的正是主观与客观的高度统一,这是艺术创作上升为自由率真,得心应手的必经之路。所以"外师造化,中得心源"概括了由客观形象经由"心源"提炼,最终化为艺术形象的艺术创作过程,极具概括性,成为千古不朽的艺术理论命题,产生了巨大影响。（陈见东）

【触目会心】 清代郑绩《梦幻居画学简明·

论山水》:“学写山石,必多游大山,搜寻生石,按形求法,触目会心,庶识古人立法不苟。更毋拘法失形,画虎类犬,甚至犬亦不成,不知何物,斯不足与语矣。”“触目会心”,即宗炳的“应目会心”。

(荆琦　雷朝晖)

【习见熟闻】 清代钱泳《履园画学》:“故凡古人书画,俱无写其本来面目,方入神妙。董思翁尝言:董源写江南山、米元章写南徐山、李唐写中州山、马远夏圭写钱塘山、赵吴兴写苕霅山、黄子久写虞山是也。余谓画美人者亦然。浙人像浙脸,苏人像苏妆,或各省画人物者,亦总是家乡面貌,虽用意临写,神采不殊。盖习见熟闻,易入笔端耳,犹之倪云林是无锡人,所居祇陀里,无有高山林,旷途绝□之观,惟平远荒山,枯山竹石而已。故品格超绝,全以简淡胜人,即是所谓本来面目也。”习见熟闻:指画家由于对平日见到听到的事物和生活环境非常熟悉,可以较容易把握住其神韵特性,将之表现于画面。

(陈见东)

【吾与其师于物者,未若师诸心】 北宋《宣和画谱》卷十一“范宽”条:“前人之法未尝不近取诸物,吾与其师于人者,未若师诸物也。吾与其师于物者,未若师诸心。”认为画家与其师法自然山川和现实景物,还不如师法心灵,去感悟自然和万物。范宽所提出的这一绘画思想,强调了艺术创造过程中的主观能动性的价值,使人的心灵作用得到一定强化。

(陈见东)

【欲得妙于笔,当得妙于心】 北宋黄庭坚《题道臻师画墨竹序》:“夫吴生之超其师,得之于心也,故无不妙。张长史之不治他技,用智不分也,故能入于神。夫心能不牵于外物,则其天守全,万物森然,出于一境。岂待含墨吮笔,盘礴而后为之哉!故余谓臻欲得妙于笔,当得妙于心。”此论既承续张彦远论画所求“意在笔先”,符载论张璪图绘“遗去机巧”,苏轼“取其意气所到”之说,又得道禅所论剔除物累而能够“游乎本心”、天人合一之理,所强调的一者师心独运,二者脱落机累,如此才能达到天机焕发融一即“得妙于心”的化境。

(贺万里)

【化权】 清代恽寿平《南田画跋·空烟图》:“观石谷写空烟,真能脱去町畦,妙夺化权变态,要眇不可知已。”俞剑华释云:“化权与化工同义。总之,造化是客观的实物,画家在深入观察精熟模写之后,把客观的实物变成绘画,这绘画就是造化的集中概括的缩影,似造化而又不同于造化。画家可以画出造化中形形色色的事物,就是造化在手,随心创造。画到好处,俨然一片化机,似乎不假人力,好像画家也掌握了化工的权力一样。要想达到这种程度,首先要以造化为师,向造化学习,否则是无能为力的。”(《中国画理论初稿·造化论》油印本第四章)

(周积寅)

【败墙张绢素】 北宋沈括《梦溪笔谈》卷十七记述北宋画家宋迪对学生的训诲:“汝画信工,但少天趣……汝先当求一败墙,张绢素讫,倚之败墙之上,朝夕观之。观之既久,隔素见败墙之上,高平曲折,皆成山水之象,心存目想,高者为山,下者为水,坎者为谷,缺者为涧,显者为近,晦者为远,神领意造,恍然见其有人禽草木飞动往来之象,了然在目,则随意命笔,默以神会,自然境皆天就,不类人为,是谓活笔。”此事于《圣朝名画评》、《图画见闻志》、《宣和画谱》等著录中亦有记载,称陈用之“尤工山水,宋复古见之,教以张绢素于败墙之法,用志感悟,格遂大进”。“败墙张绢素”之法,说明中国山水画的创作,一者有想象力参与;二者要以意取象;三者要养兴得意,获取灵感;四者自然天成,所谓“绝去机巧,任其自然,每有出于意外之奇境”;五者触类旁通。中国美术史上多有类此触类旁通、养兴得意的范例。怀素说:“贫道观夏云多奇峰,辄常师之。”五代时李夫人常夜坐床头,见竹影婆娑映于窗纸上,乃循窗纸摹写而创墨竹法。

(贺万里)

【身即山川而取之】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》:“学画花者,以一株花置深坑中,临其上而瞰之,则花之四面得矣。学画竹者,取一枝竹,因月夜照其影于素壁之上,则竹之真形出矣。学画山水者,何以异此?盖身即山川而取之,则山水之意度见矣。”叶朗《中国美学史大纲》:“郭熙在《林泉高致》中提出了‘身即山川而取之’的命题。这个命题是和张璪的‘外师造化,中得心源’的命题一脉相承的。但是,张璪并未对‘外师造化,中得心源’的命题进行阐述,而郭熙却对‘身即山川而取之’的命题做了相当充分的阐述。在这个意义上,我们可以说,‘身即山川而取之’的命题是对于‘外师造化,中得心源’的命题的丰富和发展。郭熙‘身即山川而取之’的命题,首先强调画家要对自然山水做直接的审美观照。郭熙认为,

只有直接的观照,才能发现自然山水的审美形象。这应该是'外师造化'的第一层含义,郭熙把它揭示出来了。郭熙'身即山川而取之'的命题,强调画家要有一个审美的心胸。郭熙认为,为了发现审美的自然,画家必须有一个审美的心胸,他称之为'林泉之心'。没有这个审美的心胸,就不可能实现审美的观照,即便直接面对自然山水,也仍然不可能发现审美的自然。郭熙'身即山川而取之'的命题,要求画家对自然山水多角度的观照。郭熙认为,为了发现审美的自然,创造审美意象,画家必须对自然山水作多角度的观照。这是因为,自然山水的审美形象不是单一的平面,也不是固定不变的东西。自然山水的审美形象是多侧面的,而且是变化万端的。只有采取与之相适应的多角度的观照,才能对自然美有无穷的发现,才能把握无限生动和丰富的审美的自然。郭熙'身即山川而取之'的命题,还要求画家对山水的审美观照必须具有一定的广度和深度。郭熙认为,画家对山水的审美观照只有达到一定的广度和深度,才有可能创造完美的意象。" (荆琦 雷朝晖)

【真山水之云气、烟岚,四时不同】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》:"真山水之云气,四时不同。春融怡,夏蓊郁,秋疏薄,冬黯淡。画见其大象,而不为斩刻之形,则云气之态度活矣。真山水之烟岚,四时不同:春山淡冶而如笑,夏山苍翠而如滴,秋山明净而如妆,冬山惨淡而如睡。"朱良志《中国美学名著导读》:"郭熙提出著名的'四季山景'的观点。自然山水是关乎人的身心的,一片山水就是一片心灵的境界。自然世界无处不在变化,一切外在对象都处于生命节律的变化过程中,而人的心灵和外在对象具有节奏化的对应关系。自然山水随着时间的变化而变化,人的心灵似乎也被置于这样的流转之中。这就是自然山水可以安顿性灵的内在基础。" (荆琦)

【登临探索,遇物兴怀】 北宋董逌《广川画跋·书燕龙图写蜀图》:"山水在于位置,其于远近广狭,工者增减,在其生机。务得收敛众景,发之图素,惟不失自然,使气象全得,无笔墨痕迹,然后尽其妙。故前人谓画无真山活水,岂此意也哉?燕仲穆以画自嬉,而山水尤妙于真形。然平生不妄落笔,登临探索,遇物兴怀,胸中磊落,自成丘壑。至于意好已传,然后发之。或自形象求之,皆尽所见,不能措思虑于其间。自号能移景物随画,故平生画皆因所见为之,此固世人不能知,纵复能知,未必识其意也。"董逌认为画家画山水,一定要从自然景观中广泛汲取素材,并且画时也要不失自然,使气象全得,无笔墨痕迹,这样方能尽显山水之妙。他认为北宋山水画家燕肃之所以画妙于真形,能逼真地描摹自然山水,就是因为他胸中对山水有着深切的爱好和体悟,平时不轻易举笔,一旦登临胜景,客观山水景物引发了他高超幽远的情怀时,就能将这种情怀通过笔下山水表现出来。此时笔下山水虽是对于自然景物的逼真描摹,但因注入了画家内在的精神气质,所以能使气象全得而不留笔墨痕迹。胸中自有"丘壑",经过感物触怀而发之于图素,画出的山水便充满灵性而具有生动的气韵了,这是典型的文人画论观点。

(荆琦 雷朝晖)

【每看每异】 宋代郭熙、郭思《林泉高致·山川训》:"山近看如此,远数里看又如此,远十数里看又如此。每远每异,所谓山形步步移也。山正面如此,侧面又如此,背面又如此,每看每异,所谓山形面面看也。如此一山而兼数十百山之形状,可得不悉乎?山春夏看如此,秋冬看又如此,所谓四时之景不同也。山朝看如此,暮看又如此,阴晴看又如此,所谓朝暮之变态不同也。如此是一山而兼数十百山之意态,何得不究乎?"画家在观察自然景物时,通过步步移、面面看的观察,掌握自然景物的特征及其规律性,因为自然事物随着时节和位置、光景的不同,会显现出不同的面貌,这就需要通过大量而深入地观察了解其本质,并熟悉其表象,山水画创作方得其真。 (万叶)

【法当于众中阴察之】 北宋苏轼《东坡全集·传神记》:"传神与相一道,欲得其人之天,法当于众中阴察之。"苏轼认识到如果要表现一个人最为自然流露的天性神态,画家必须于暗地里观察此人的一举一动。如若令其正襟危坐,则被画者必拘谨而不自然。 (陈见东)

【未画之时,从旁窥探其意思】 清代蒋骥《传神秘要》:"凡人有意欲画照,其神已拘泥。我须当未画之时,从旁窥探其意思,彼以无意露之,我以有意窥之。意思得即记在心上。所谓意思,青年者在烘染,高年者在皱纹。烘染得其深浅高下,皱纹得其长短轻重也。若令人端坐后欲求其神,已是画工俗笔。"意思:指相貌和气质的特征。



五代南唐·顾闳中《韩熙载夜宴图》局部

"未画之前，要留意观察对象的举止神情，把握其真实性情，然后落笔。观察的要诀在于'从旁窥探其意思'，即在对象无意间流露真性情时抓住最能体现其个性的特征，并记在心上。早在北宋，苏轼在《传神记》中就已主张'欲得其人之天，法当于众中阴察之'。持类似观点的还有南宋的陈造、元代的王绎等人。"(周锋编著《丹青意趣——绘画艺术文粹》)　（荆琦）

【熟想而默识】　南宋陈造《江湖长翁集》："使人伟衣冠、肃瞻眂、巍坐屏息，仰而视、俯而起草，毫发不差，若镜中取影，未必不木偶也。著眼于颠沛、造次、应对、进退、颦頞、适悦、舒急、倨敬之顷，熟想而默识，一得佳思，亟运笔墨，兔起鹘落，则气正而神完矣。"陈造提出了两种艺术表现的方式：一是"镜中取影"；二是"熟想而默识"。否定了前一种创作方式，而肯定了后一种。他所反对的是对客观对象事无巨细而没有重点的刻画，刻意寻求准确，最终必定如同木偶般毫无生气，认为表现人物应该在其日常生活境遇中寻求其内在神韵，"一得佳思"就要"亟运笔黑"，在刹那之间把人物的神采表现出来。　（陈见东）

【静而求之】　元代王绎《写像秘诀》："凡写像须通晓相法，盖人之面貌部位，与夫五岳四渎，各各不侔，自有相对照处，而四时气色亦异。彼方叫啸谈话之间，本真性情发见，我则静而求之。""静而求之"是人物画创作的观察方法。表现对象的真性情，必须在人物叫啸谈话之间自然透露出来。而画家则在一旁不动声色地观察，在不打搅表现对象的时候，自然而然地获取。　（陈见东）

【默识于心】　元代王绎《写像秘诀》："彼方叫啸谈话之间，本真性情发见，我则静而求之。默识于心，闭目如在目前，放笔如在笔底。"绘画创作前，画家要将在暗地里细心观察后得到的对象性情默记心中，闭上眼睛，人物的形象宛如在眼前，然后借助笔墨表现出来。　（陈见东）

【静观默察】　鲁迅《且介亭杂文末编·"出关"的"关"》："例如画家的画人物，也是静观默察，烂熟于心，然后凝神结想，一挥而就。"是谓不动声色，仔细默察的意思。　（周积寅）

【无心于画者，求于造物之先】　北宋董逌《广川画跋·书李元本花木图》："则知无心于画者，求于造化之先，凡赋形出象，发于生意，得之自然。待其见于胸中者，若花若叶，分布而出矣。然后发之于外，假之手而寄色焉，未尝求其似者而托意也。元本学画于徐熙，而微觉用意求似者，既遁天机，不若熙之进乎技。"此处"无心于画"，实际强调绘画创作，要不为画而画，而要先心师造化，使万物形象进入胸怀，用心灵去感受客观景物的内在精神风采，从而获得审美意象。　（陶明君）

【身与竹化】　北宋苏轼《书晁补之所藏与可画竹》："与可画竹时，见竹不见人。岂徒不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此疑神。""嗒然"：形容心境虚净物我俱忘的样子。这里用来形容文与可画竹时用心专一，物我皆忘，胸中只有成竹。"其身与竹化，无穷出清新"一句是说与可能把全部精力注入艺术，达到身心与绿竹融合为一，故能创作出高妙的艺术品。正因为画竹者"其身与竹化"，画出来的竹子就能与别人的不同，就是本人在各种不同情况、不同感受下所画出来的竹子也是不一样的，这就是"无穷出清新"的意思。"疑神"，即"凝神"，是艺术构思过程中偏于思维方面的概念之一。它是在"感物"、"感兴"、"神思"、"情理"等基础上进行的一系列的思维活动。在艺术构思过程中，画家应当凝神静虑，体察所表现的物象，使物我为一。"物我为一"是《庄子》一书所反复强调的物我交融的审美观点。《齐物论》："天地与我并生，而万物与我合一。"并以庄周梦蝶的寓言生动地描述了"身与物化"的审美境界。"物我为一"的"物化"理论对中国画创

作实践发生很大影响。苏轼的“其身与竹化”即是庄子“物我为一”理论的继承。（荆琦）

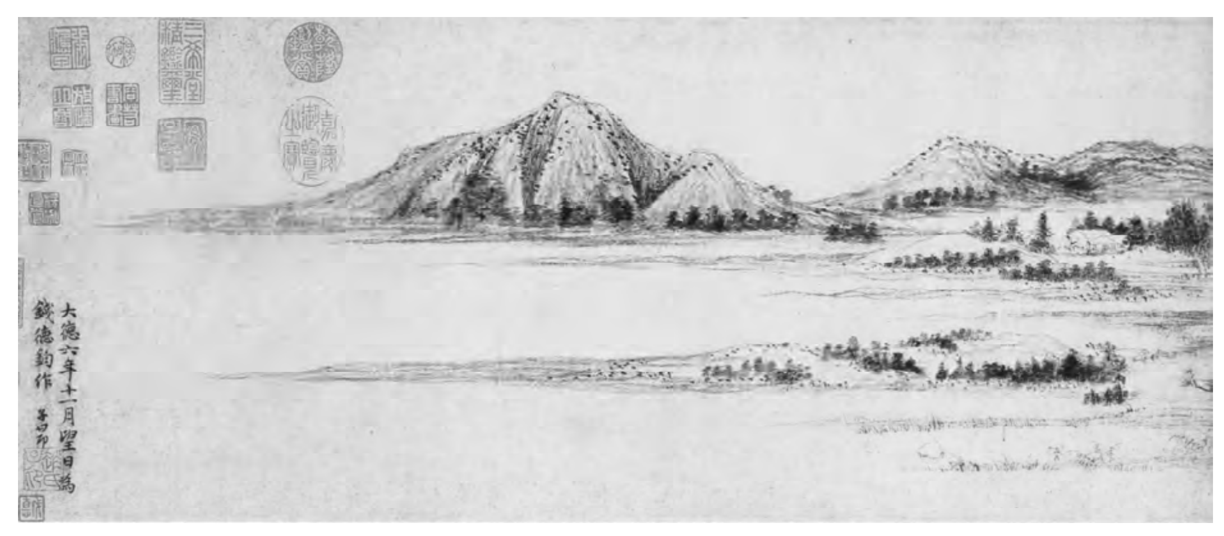
【默契天真，冥周物理】 北宋郭若虚《图画见闻志》“黄居寀”条：“默契天真，冥周物理。”默契：不出声的、默默契合的凝神遐想状态。天：自然。真：静心进入物象而感应物情、物态、物性的所得。冥周物理：物我为一地进入事物运行的理法。全句意思为：像古人那样在天人合一的思维模式中，契合自然而得其“真”意，所画既得物相，还尽物态、物性、物情及物趣的物理。该“物理”，应是艺术性的。类似之说，有“凝神遐想，与物冥通”，有“默契造化，与道同机”（韩拙《山水纯全集》）等。一般来说，记载画家的所评能臻于与造化“默契”、“冥通”、“冥周”之境的，往往是从“静心”的角度对于其心性境界的肯定。（孔六庆）

【神与万物交】 北宋苏轼《书李伯时山庄图后》：“或曰：‘龙眠居士作《山庄图》，使后来入山者信足而行，自得道路，如见所梦，如悟前世，见山中泉石草木，不问而知其名，遇山中渔樵隐逸，不名而识其人，此岂强记不忘者乎？’曰：‘非也。画日者常疑饼，非忘日也。醉中不以鼻饮，梦中不以趾捉，天机之所合，不强而自记也。居士之在山也，不留于一物，故其神与万物交，其智与百工通。虽然，有道有艺，有道而不艺，则物虽形于心，不形于手。吾尝见居士作华严相，皆以意造，而与佛合。佛菩萨言之，居士画之，若出一人，况自画其所见者乎？’”周锋编著《丹青意趣——绘画艺术文粹》释云：“苏轼认为，李公麟画山时并不拘泥于某一具体的景物，而是‘其神与万物交’，合于天机，也即与自然的规律、法则相契合，用苏轼的话说，就是‘有道’，再加上‘其智与百工通’，也即有高超的技艺，故画家能‘不强而自记’也。苏轼强调画家构思和创作时要‘神与万物交’，要合于自然规律，是绘画理论发展过程中值得重视的观点。”（荆琦）

【学穷造化，意出古今】 北宋郭若虚《图画见闻志》“徐熙”条：“学穷造化，意出古今。”学：指对于绘画的理解与表现的所学。穷：尽理尽性。造化：大自然的物相及其造物神功的理法。意：思想，立意。全句意思为：画穷究造化之功，其构思立意走出了过去与现在的藩篱。（孔六庆）

【到处云山是我师】 元代赵孟頫《松雪斋集·题苍林叠岫图》：“桑苎未成鸿渐隐，丹青聊作虎头痴；久知图画非儿戏，到处云山是我师。”赵氏提出画家应以大自然真山真水为师，即师法造化。明代唐志契《绘事微言·要看真山水》亦云：“凡学画山水者，看真山水极长学问，便脱时人笔下套子，便无作家俗气。古人云：‘墨沈留川影，笔花传石神’，此之谓也。”这和唐代张璪的“外师造化，中得心源”的艺术主张是一致的。（万叶）

【画闻与画见，巧拙不同科】 元代方回《桐江续集·次韵受益题荆浩太行山洪谷图五言》诗云：“画闻与画见，巧拙不同科。譬如未入蜀，想象图岷峨。可以欺他人，不可欺东坡。又如写神女，瞥然巫山阿。宋玉一点笔，眸子横清波。上党太行山，怀孟逾黄河。水落天井关，长剑垂新磨。昌黎寻李愿，借车方口过。劈斫开崖壁，巨扁侔斧



元·赵孟頫《水村图》局部



现代·刘海粟《黄山奇观册》之十

戈。荆浩家其间，烟霞恣靡呵。亲见胜剽闻，胸次所得多。天亦宝此画，易世终无他。退之太行诗，幼诵今鬓皤。洪谷太行画，悦兮聊浩歌。”指画家若想如实描绘事物，必须通过亲目所睹、切身感受。（陶明君）

【探囊得物】 南宋李澄叟《画山水诀》：“自江陵登三峡夔门，长流三千余里，重滩逆濑，汇伏狂澜，漩涡回流，雄波急浪，备在其间，登山则自夷陵之西，悬崖峭壁，陡岸高峰，峻岭深岩，幽泉秀谷，虎穴龙潭，临危列险，骤雨狂风，无不经历，尽是今日之画式也，岂不广哉！真所谓探囊得物耳。若悟妙理，赋在笔端，何患不精？画者如是思，如是学，不负名矣。”囊：口袋；探囊：向口袋里摸取。成语“探囊取物”比喻能够轻而易举地办成某件事情。这里易“取”为“得”，意在强调囊内有物方可得。要求画家必须遍历自然奇景，广搜素材，创作时才能活取活用。（张曼华）

【以神存之】 明代李日华《六研斋笔记》：“每行荒江断岸，遇欹树裂石，转侧望之，面面各成一势，舟行迅速，不能定取，不如以神存之，久之则入我笔端，此犀尖透月之理，端非粉本可传也。”即在心里留存看到景物的形态神韵。绘画的素材在于平日写生，也需要在心中积累。看到可以入画的景物，虽不能面面俱到地记住，但形态神韵要存于心。李日华以自己的经验，提出了画家要做个“有心人”，要有敏感捕捉绘画对象，抓住其神韵特征的能力，即使“舟行迅速”，也要“转侧望之”，“以神存之”，时间一长就会“入我笔端”。李将这种“神存”的积累素材方法称为“犀尖透月”之理，足可见他对此的重视程度。（雷朝晖）

【看真山水极长学问】 明代唐志契《绘事微言》：“凡学画山水者看真山水极长学问，便脱时人笔下套子，便无作家俗气。”强调画家要观察自然，以真山水为师，便能够摆脱当今画家俗套。画家以造化为师的观点早已产生，南朝陈姚最《续画品序·湘东殿下》云：“左天挺命世，幼禀生知，学穷性表，心师造化，非复景行所能希涉。”唐代张璪提出：“外师造化，中得心源”。宋代郭熙、郭思《林泉高致·山水训》云：“学画山水者……盖身即山川而取之，则山水之意度见矣。”唐志契又云：“古人云：‘墨渖留川影，笔花传石神。’此之谓也，盖山水所难在咫尺之间，有千里万里之势，不善者纵摹画前人粉本，其意原自远，到落笔反近矣，故画山水而不亲临极高极深，徒摹仿旧人栈道瀑布，终是模糊丘壑，未可便得佳境。”（陈见东）

【以天地为师】 明代董其昌《画禅室随笔·画诀》：“画家以古人为师，已自上乘，进此当以天地为师，每朝起看云气变幻，绝近画中山。山行时见奇树，须四面取之。树有左看不入画，而右看入画者，前后亦尔。看得熟，自然传神。传神者必以形。形与心手相凑而相忘，神之所托也。树岂有不入画者，特当收之生绡中，茂密而不繁，峭秀而不蹇，即是一家眷属耳。”天地：指自然界。指画家应该向客观世界、现实生活学习，以大自然为师，观察天地之造化，“对天地万物写生”方能自然传神。（陶明君）

【当法自然】 明代唐志契《绘事微言》：“画不但法古，当法自然。凡遇高山流水，茂林修竹，无非图画。”强调绘画创作应师法自然界客观存在的万事万物，而不仅限于古人法本。（荆琦）

【师物不师人，师心不师道】 明代袁宏道《瓶花斋论画》：“往与伯修过董玄宰。伯修曰：‘近代画苑诸名家，如文徵明、唐伯虎、沈石田辈，颇有古人笔意不？’玄宰曰：‘近代高手，无一笔不肖古人者，夫无不肖即无肖也，谓之无画可也。’余闻之悚然，曰：‘是见道语也。故善画者师物不师人，善学者师心不师道。善为诗者师森罗万象，不师先辈。法李唐者，岂谓其机格与字句哉！法其不为

汉，不为魏，不为六朝之心而已，是真法者也。是故减灶背水之法，迹而败，未若反而胜也，夫反所以迹也。今之作者，见人一语肖物，目为新诗，取古人一二浮滥之语，句规而字矩之，谬谓复古，是迹其法，不迹其胜者也，败之道也。嗟夫！是犹呼傅粉抹墨之人，而直谓之蔡中郎，岂不悖哉！'”这是袁宏道在与董其昌谈论绘画而受到的启发时所说的一段话。“师物不师人”指画家创作要以自然万物为师，而不是一味临摹古人作品，闭门造车。画家深入自然，观察自然，体会人与自然的关系，这种身临其境的实践比足不出户以前人画迹为范本更能够激发创作激情。“师心不师道”指画家作画要以自己内心的情感为创作宗旨，而不是尊崇于既定的规则、法则。这里的“道”意指规则、法则。作为文学史上著名派别——公安派的核心人物，袁宏道主张的是摆脱依照古典作品所确立的文学标准，但求任性而发的真人真声。为了尽力摆脱古典传统的影响，他在评价其弟所作诗歌时甚至说他宁喜欢“疵处”而不喜欢佳处。他标榜个性、自立门户，这种要求同样体现在他对于绘画应该如何师法前人这一问题的认识上。从他与董其昌论画的这段话来看，袁宏道反对的是“迹其法”，也就是模仿形迹的意思。但他也并不认为古典作品毫无学习的价值。他认为应当做的是师其心，就是从古典作品的内在精神方面领会古典作品的独创精神：“法其不为汉，不为魏，不为六朝之心而已”。袁宏道对待古典作品的态度不是不要学习古典作品，而是不要学习效法古典作品的形式和风格，要的是古典作品所含蕴的古典作家的独立人格和富于独创性的创作精神，“反所以迹也”，与古人不同才是真正的学习古人。（荆琦）



明·王履《华山图册》之一

【吾师心，心师目，目师华山】 明代王履《华山图序》：“俗情喜同不喜异，藏诸家，或偶见焉，以为乖于诸体也，怪问何师？余应之曰：‘吾师心，心师目，目师华山。’”此艺术见解与南朝宋宗炳的“应目会心”，唐代张璪的“外师造化，中得心源”为同义语，一是从外向内，一是从内向外。这种坚持以大自然为师，努力创造的精神是可取的。

（周积寅）

【画有三师】 俞剑华《中国画理论初稿》油印本：“画有三师：师古人，师造化，师心。师古人是临摹，师造化是写生，师心是创作。三者缺一不可，最好是能全面发展，但一般多不平衡，常常偏于一面。只师古人，不师造化，不师心，就不能写生，不能创作，很容易变成国粹主义者，甘为古人的奴隶。只师造化，不师古人，不师心，就不能接受传统，不能变化，很容易变成自然主义者，跳不出自然的牢笼。只师心，不师古人，不师造化，就杜撰乱造，没有历史经验，缺乏事实根据，很容易蹈入狂妄的形式主义或主观的唯心主义。”（王凤珠）

【江山如画】 北宋苏轼《念奴娇·赤壁怀古》：“江山如画，一时多少豪杰。”南宋洪迈《容斋随笔》卷十六云：“江山登临之美，泉石赏玩之胜，世间佳境也，观者必曰如画；至于丹青之好，好事君子，嗟叹之不足者，则人以逼真目之。如老杜‘人间又见真乘黄’之句也。”黄宾虹《九十杂述》释云：“古人云：‘江山如画’，正是江山不如画，画有人工剪裁，可以尽善尽美。”（周积寅 王凤珠）

【对景不宜挂画，以伪不胜真】 明代屠隆《画笺》：“对景不宜挂画，以伪不胜真也。”这句话的意思是说，在有大自然美景的地方不适合挂山水画之类的作品，因为人为模拟的山水画始终不如自然天成的景致。他的这种看法在古今中外都是普遍存在的。明代董其昌说：“以境之奇怪论，则画不如山水。”李贽也说：“画工虽巧，已落二义矣。”李贽认为所谓的“画工”就是以人的工巧去模仿自然造化，但是大自然的造物却无工巧可寻，因之，以人的工巧去模仿造化，哪怕是圣贤，也只是模仿而已，终归落了下乘。而古希腊艺术理论中也往往将绘画视为对自然的模仿。在这种前提下，哲学家柏拉图倾向于把绘画理解为“影子的影子”，“和真理隔着三层”，是倍加不真实的东西，因之，对绘画十分的轻视。但大多数人倾向于认为：

艺术来源于自然，艺术来源于生活，但艺术并不是对自然与生活的简单模仿，而是经过艺术家理解、加工、升华的结果。从这一意义上来说艺术作品或许的确不如大自然那样“真实”，但这恰恰是艺术的魅力所在，它可以运用主观的手段使表现对象更加典型。苏格拉底就曾经这样举例：“在塑造优美形象的时候，由于不易找到一个各方面都完美无瑕的人，你们就从许多人身上选取，把每个人最美的部分集中起来，从而创造出一个整个显得优美的形体。”中国古话云：“江山如画。”所谓江山如画者，其实江山不如画也。这里的“画”代表的是一种理想与典型的美。绘画与真实世界的关系一直以来都是认识艺术、理解艺术、掌握艺术规律过程中的重要问题。（刘亚璋）

【十六家皴法】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论皴》：“古人写山水皴分十六家，曰披麻、曰云头、曰芝麻、曰乱麻、曰折带、曰马牙、曰斧劈、曰雨点、曰弹涡、曰骷髅、曰矾头、曰荷叶、曰牛毛、曰解索、曰鬼皮、曰乱柴，此十六家皴法即十六样山石名目，并非杜撰。至每家皴法中又有湿笔焦墨，或繁或简，或皴或擦之分，不可固执成法必定如是也。”“皴”是中国画独特的表现技法，主要用于表现山石与树木的纹理、质地、阴阳向背等。魏晋时期的山水是空钩无皴的，后来的画家通过长期观察揣摩，逐渐根据不同地质结构的山石创造出了不同的画法，每一种皴法的出现必然对应着不同纹理的山石，决非画家凭空杜撰。如江南多土山，常年雨水冲刷形成了山体上众多不规则的溪道，黄公望、王蒙用披麻皴、解索皴、牛毛皴表现恰到好处。“米家云山”给人以风雨微茫之妙是因为米芾曾在湖北襄阳、广西桂林、江苏镇江居住过，自谓“先自潇湘得画境，次为镇江诸山”，米友仁在《潇湘奇观图卷》中题跋说“先公居镇江四十年”，“在晨晴晦雨间，世人鲜复如此”，“余生平熟潇湘奇观，每于登临佳胜处辄复写其真趣”，所以，“米点皴”的迷蒙变幻也正是根据长江沿岸多雨的自然景色创造而来。《梦幻居画学简明·论形》说：“天生如是之山石，然后古人创出如是皴法，如披麻，即有披麻之山石；如斧劈，即有斧劈之山石。譬诸花卉中之芍药、牡丹、梅、兰、竹、菊，翎羽中之鸾凤、孔雀、燕、鹤、鸠、鹂。天生成模样，因物呼名，并非古人率意杜撰、游戏笔墨也。”（任大庆）

【博物】 清代屈大均《题画》：“凡写生必须博物，久之自可通神。古人贱形而贵神，以意到笔不到为妙。”博，广大。博物：指多观察事物。画家创作，必须先对所要表现的事物多多观察体会，时间长了就可以体味到事物的内在神韵。（陈见东）

【人之巧即天之巧】 清代松年《颐园论画》：“天地以气造物，无心而成形体，人之作画亦如天地以气造物，人则由学力而来，非到纯粹以精，不能如造物之无心而成形体也。以笔墨运气力，以气力驱笔墨，以笔墨生精采。曾见文登石，每有天生画本，无奇不备，是天地临摹人之画稿耶？抑天地教人以学画耶？细思此理莫之能解，可见人之巧即天之巧也。《易》曰：‘在天成象，在地成形。’所以人之聪明智慧则谓之天资，画理精深，实夺天地灵秀。”“天之巧”的“天”实为自然，中国自古以顺应天理，合乎自然法则者为上，认为符合自然规律的事物都具有造物的神奇，这种自然而然的美即体现着“天之巧”，属于大巧。“人之巧”的“巧”，说的是人为，人工的力量形成的“巧”。松年指出，这种人为力量如果不能锻炼到炉火纯青的阶段，便不能有如自然造万物般的自然而然的姿态，也便不能称之为“巧”。“人之巧即天之巧”说的是艺术家通过不断地练习与领悟后所描绘出的万事万物也同样可以具备自然而然的状态。（蒋宁宁）



清·龚贤《千岩万壑图》局部

【心穷万物之源，目尽山川之势】 清代龚贤语，见清代周二学《一角编·龚野遗山水真迹》乙册："古人之书画，与造化同根，阴阳同候，非若今人泥粉本为先天，奉师说为上智也。然则今之学画者当奈何？曰：心穷万物之源，目尽山川之势，取证于晋唐宋人，则得之矣。"龚贤对传统、生活与创造的关系认识得非常透彻并进行了精辟的论述，"古人之书画，与造化同根，阴阳同候"，是说书画美来源于生活美，生活美是书画美的源泉，这是一切现实主义艺术理论的根本前提。他有力地批评了"今人泥粉本为先天，奉师说为上智"的那种以流代源的本末倒置的错误创作倾向。古人笔下的山水，之所以传神，是因为他们汲取彼时彼地自然美中的绘画原料而创造出来的，表达了他们的审美感受和理想。今人临摹它，绝不可替代自己的创造，画家只有从真景中观察、体验，所谓"心穷万物之源，目尽山川之势"，才有可能创作出自己的山水来，他对待传统的态度，不仅不加排斥，相反，是认真、刻苦地学习、研究、继承、借鉴的，目的是从中汲取有益的东西。 （荆琦 雷朝晖）

【山不能言，人能言之】 清代恽寿平《南田画跋》："春山如笑，夏山如怒，秋山如妆，冬山如睡。四山之意，山不能言，人能言之。秋令人悲，又能令人思。写秋者，必得可悲可思之意，而后能为之。"恽寿平将山川拟人化，笑、怒、妆、睡是画家赋予山的不同神态，同时也是画家的情感反映，画家只有把自己的情感融入画中，才能表现出不同季节山川的真正神韵，使观赏者产生"可悲可思"之感受。虽然"山不能言"，但是在艺术家的笔下却充满了情趣和生命力。艺术家把主观情感化为可视的形象传达出来，达到情感与自然的高度交融，同时使观者受到感染，并获得美的享受。

（张曼华 陈佳）

【四知】 清代邹一桂《小山画谱·八法四知》："画有八法、四知……四知之说，前人未发，今特标之。一曰知天：万物生于天，天有四时。夏秋之花皆有叶，春则梅，杏，桃，李各不同。梅开最早，天气尚寒，故无叶，而必有微芽。杏次之，则芽长而带绿叶矣。桃李又次之，则叶已舒而尚卷曲。至海棠、梨花、牡丹、芍药之类，已春深而叶肥。水仙本三月花，而以法植之，则正月开，故叶短。迎春与梅花同，兰宿叶不凋，其新叶亦花后方长。至禽鸟，蜂蝶，各按四时。梅时无燕，菊侯少群。冬花不宜绿地，春景勿缀秋虫。随时体察，按节求称，各当其可，则造物在我。二曰知地：天生虽一，而地各不同。庾岭梅花北开南谢，其显著矣。北地风寒，百花俱晚；滇南气暖，冬月春花，如朱藤，江南叶后方花，冀北则先花后叶。小桃、丁香、探春、翠雀、莺枝，北方多而南方绝少。梅花、桂花、茉莉、珍珠、兰、紫薇，则盛于南而靳于北。芍药以京师为最，菊花则吴下为佳。湖南多木本之芙蓉，塞北无倒垂之杨柳。物以地殊，质随气化。生花在手，不可不知。三曰知人：天地化育，人能赞之。凡花之入画者，皆剪栽培植而成者也。菊非删植则繁衍而潦倒，兰非服盆则叶蔓而纵横。嘉木奇树，皆由裁剪，否则杈枒不成景矣。或依阑傍砌，或绕架穿篱，对节者破之，狂直者曲之。至染药以变其色，接根以过其枝。播种早晚，则花发异形。攀折损伤，则花无神采。欲使精神满足，当知培养功深。四曰知物：物感阴阳之气而生，各有所偏。毗阳者花五出，枝叶必破节而奇。毗阴者花四出六出，枝叶必对节而偶。此坤道，坤道之分也。（草本亦有花五出，而枝叶对节者。有阴阳交错之理，木本则无。）春花多粉色，阳之初也。夏花始有蓝翠，阴之象也。花之苞蒂须心，各各不同，有有苞无蒂者，有有苞有蒂者。花蘖不同，干亦各异。梅不同于杏，杏不同于桃，推之物物皆然。一树之花千朵千样，一花之瓣瓣瓣不同。千叶不过数群，纵阔宜加横小。（谓大瓣直者，宜以小瓣嵌插之。）刺不加于花顶，禽岂集于棘丛？草花有方圆之不同，折枝无蜂蝶之来采。牡丹开时不宜多生萌蘖，腊梅放候偶然干叶离披。新枝方可著花，老干无从附萼。欲穷神而达化必格物以致知。"俞剑华《中国画论选读》云："四知则画家必须知天，知地，知人，知物，尤为精辟，学花卉者不可不加以研究。" （周积寅）

【画竹得于纸窗粉壁日光月影中】 清代郑燮《郑板桥集·题画·竹》："凡吾画竹，无所师承，多得于纸窗粉壁日光月影中耳。雷停雨止斜阳出，一片新篁旋剪裁；影落碧纱窗子上，便拈毫素写将来。"写意竹的产生和发展皆得益于"影"。宋以前墨竹画多为工笔，不分浓淡，竹叶的脉络都要表现出来。"临摹窗上竹影"之法，最早创于五代后蜀女画家李夫人。擅长书画的李夫人在洒满月光的深深庭院里，百无聊赖地将窗纸上的竹影模写下来，次日再看，竟别有生意。而这样一次极其

中国画论大辞典



清·郑燮《衙斋听竹》

意外也极其普通的偶然拾笔落墨，传为我国写意墨竹画法之创始。绘画创作是来自自然、高于自然的艺术再创造，即便写实的作品也不可能是完全的自然主义摹写。月光下的竹映于壁上或窗上之影，形成了平面竹的自然形象，提供了画家创作墨竹的最佳的源泉。在郑氏眼中，当雷停雨止的午后，斜阳的映照下，一片新篁竹影仿佛被巧妙剪裁过似的落在纱窗上。此情此景怎能不令画家心动？于是即兴写来，融情于景，岂不远胜于枯坐斗室描摹古人画迹千万倍？（张曼华）

【画竹如斩钉截铁】 元代汤垕《画鉴》："黄筌画枯木，信手涂抹。画竹如斩钉截铁。至京见二帙，真天下奇笔也。"此喻画竹果断坚决，痛快淋漓，不拖泥带水。（周积寅）

【我爱竹石，竹石亦爱我】 清代郑燮《板桥题画》："十笏茅斋，一方天井，修竹数竿，石笋数尺，其地无多，其费亦无多也。而风中雨中有声，日中月中有影，诗中酒中有情，闲中闷中有伴。非唯我爱竹石，即竹石亦爱我也。彼千金万金造园亭，或游宦四方，终其身不能归享；而吾辈欲游名山大川，又一时不得即往，何如一室小景，有情有味，历久弥新乎？对此画，构此境，何难敛之则退藏于密，亦复放之可弥六合也。"参见"不知我之为草虫，草虫之为我耶?"条。（荆琦）

【胸有炉锤】 清代方薰《山静居画论》："人谓道人行吟，每见古树奇石，即囊笔图之。然观其平生所作无虬枝怪石，盖取其意而略其迹。胸有炉锤者投之粹然自化，不则彼古与奇，格格不入，非我有也。"指画家创作时，必须首先大量收集素材，然后对所占有的材料进行整理和筛选，并且对所要塑的艺术形象进行反复的构思、推敲、研究，使之更加典型，更加完美。这个过程，也就是炉冶锤炼的过程，这是艺术创作必不可少的环节。（陶明君）

【诗画均有江山之助】 清代盛大士《溪山卧游录》卷二："诗画均有江山之助。若局促里门，踪迹不出百里外，天下名山大川之奇胜未经寓目，胸襟何由而开拓?"指博览江山胜景，有助于诗画创作。（周积寅）

【造物】 清代原济《石涛画语录》："古今造物之陶冶也，阴阳气度之流行也，借笔墨以写天地万物而陶泳乎我也。"清代郑燮《兰竹石图》横幅（中国美术家协会藏）："古之善画者，大都以造物为师。"造物：犹造化，原是指自然界，后来指一切客观事物。古今有成就的画家，无不以造物为师，面对现实美，进行独立的艺术美的创造。（周积寅）

【从古人入，从造物出】 清代张式《画谭》："初以古人为师，后以造物为师，画之能事尽乎？曰：'能事不尽此也。从古人入，从造物出。试以古人之学证古人，古人岂斤斤笔墨之间者哉！'""从古人入"，指要用最大的功力打入传统，深入地学习古人的画法；同时还要以最大的勇气从传统中打出来，不被旧的程式束缚，依据自然万物创立新的画法，即是"从造物出"。（李芹）

【我与古人，同为造化弟子】 清代戴熙《习苦斋画絮》："古人不自立法，专意摹绘造化耳。会得此旨，我与古人，同为造化弟子。"自古以来，画家就重视师法造化，"到处云山是我师"（元代赵孟頫）；"吾师心，心师目，目师华山"（明代王履）；"黄山是我师，我是黄山友"（清代石涛）。历代画家无不重视师法自然，技巧经验也皆从造化中总结提炼出来。后人在此基础上习之，追根求源，也是师法自然，所以说古今画家同为造化弟子。 （荆琦）

【以目入心，以手出心，专写胸中灵和之气】 清代戴熙《习苦斋画絮》："以目入心，以手出心，专写胸中灵和之气。不傍一人，不依一法，发挥天真，降伏外道，皆在于是。"这里是说绘画创作的完整过程。艺术家对于所要描绘的自然景物，首先要用眼睛观察，然后在心中取舍造型，构思立意，完成腹稿，最后利用手中笔墨将胸中意象表现出来，成为实际的艺术形象。这个艺术形象既具有自然景物的外形轮廓，同时又包含画家胸中灵动温和之气，是主客观相结合的产物。 （荆琦）

【胸中富丘壑，腕底有鬼神】 《齐白石谈艺录》录齐白石的篆书联："胸中富丘壑，腕底有鬼神。"是说画家作画要胸中先有所见之物，对所画的内容了然于心，下起笔来才能有如神助。

（雷朝晖）

【三知】 语见《中国民间画诀》。王树村释云："'三知'即知人、知物、知时。'知人'：古代圣贤，令人景仰，朝衰末主，令人悲惋，忠臣节士，激奋人心，篡臣贼子，令人切齿，贤姑孝妇，令人清目，尧妃舜后，莫不嘉贵，舞姬歌娘，无不艳羡，亡臣败子，莫不生叹，渔樵耕读，神色恬然，七十二行，匆匆忙忙，士农工商，财发万金，三教释流，终日悠悠。'知物'：鸟的样式，飞鸣栖啄（飞者眼瞪爪蜷，鸣者垂尾头摇，栖者头缩目侧，啄者足必踏实）；兽之形态，立卧奔跌（立者昂头远视，卧者神怡眼眯，奔者头俯尾直，跌者前足屹立）。虎宜深山大泽，且忌旁依大树。羊必平川草原，莫要深川大山。雁要平沙芦荻，花间丛林不宜。虫鸟要傍花依木，最忌与兽杂处。竹兰要以石缀，茅舍要含柳翠，宫室要多梧桐，旅店常带鸡月，野骡驮物成径，牛车穿林过河，牧竖归于柳堤，渔樵沽酒市肆。'知时'：天有四季，风雨雪晴。春夏二季，宜作秀秾，秋冬之景，萧瑟凄冷。有风无雨，叶飞树摇，或看帆篷。有雨无风，树梢压低，或看蓑笠。耕耘种收，要按四时。机织纺绩，要分昼夜。" （王凤珠）

2. 感兴论

【感兴】 感兴，亦称"兴"、"兴会"，是指绘画创作过程中画家的创作冲动（灵感），即绘画构思活动达到高潮时画家的一种高度兴奋状态。唐宋时，中国画论特别重视感兴。唐代李嗣真说"得妙物于神会"。北宋黄休复说"其天机迥事，思与神合"；郭若虚说"灵心妙悟，感而遂通"，"激发高兴"；张怀说"心会神融"。南宋邓椿说"一旦顿解，便有作者风气"；陈造说"一得佳思"，"则气正而神完矣"。这里的"神会"、"妙悟"、"高兴"、"心会"、"顿解"、"佳思"等，都是说"感兴"在绘画创作中的作用。邓椿等人还论及画家以酒助兴作画之事。明清画论，感兴说有了深化。王绂说感兴状态是"精神贯注处，眼光四射，如兔起鹘落，稍纵即逝"；沈周主张"乘兴"作画；董其昌标举"解悟"；徐沁认为作画是"随所遇而发之，悠然会心，俱成天趣"。王士祯、原济、布颜图、沈宗骞、查礼、盛大士等人都对感兴（神会、天机、机神、兴致）说作了发挥。现代齐白石、刘海粟、潘天寿、张大千也对感兴（"兴"、"灵感"）说有新的见解。 （周积寅）

【兴】 北宋刘道醇《圣朝名画评》"孙怀说"条："乘兴命笔，往往称绝。"明代王绂《书画传习录》："兴至则神超理得，景物逼肖；兴尽则得意忘象，矜慎不传。"明代沈周跋画："山水之胜，得之目，寓诸心，而形于笔墨之间者，无非兴而已矣。"清代王昱《东庄论画》："未作画时全在养兴。或观云泉，或观花鸟，或散步清吟，或焚香啜茗，俟胸中有得，技痒兴发，即伸纸舒毫，兴尽斯止，至有兴时续成之。自必天机活泼，迥出尘表。"兴，指绘画创作过程中画家的创作冲动（灵感），即绘画构思活动达到高潮时画家的一种高度兴奋状态。俞剑华《中国画理论初稿》油印本评述："兴是兴致、兴趣、兴味、兴会、兴奋，也就是平常所谓高兴，所谓'兴高采烈'。作画必须有兴致，才能精神焕发，心情愉快，下笔淋漓，气韵生动。若没有兴致，则精神萎靡，神情抑郁，下笔迟疑，结构涣散。兴致也有多种：一曰幽兴，性恬神怡，悠然自得，随意挥洒，不论工拙，如子猷访戴，乘兴而来，兴尽而止；一曰


现代·齐白石《蛙声十里出山泉》

豪兴，志气高昂，笔力豪放，纵笔一挥，有若神助，如吴道子观裴旻舞剑，舞毕挥毫，顷刻而就；一曰雅兴，涵咏诗书，品质高尚，文雅风流，笔墨精纯，不矜才，不使气，出之自然，画自高洁。如卢鸿画草堂，王维写辋川；一曰酒兴，饮酒既酣，画兴大发，泼墨淋漓，大笔挥洒。如王墨的脚蹙手抹，头髻取墨；如萧照画西湖凉堂壁画，饮一斗酒画一幅，四更天就画完了四幅。犹如李白斗酒诗百篇，都是借助酒以助兴的。由于画家的性格不同、习惯不同、修养不同，因而画兴也各有不同，不能强求一致。画兴是要平日修养的，世界观的改造，生活的深入，传统的学习，技法的熟练，名作的欣赏，名山胜水的游览，奇花异禽的观玩，都足以培养画兴、触动画兴、助长画兴。画兴一来，就要动笔，稍纵即逝。勤于动笔，则画兴常来；懒于动笔，则画兴难来；久不动笔，则画兴将永久不来。又画兴常自所画中引出。画完一幅，意犹未尽，便动画兴，再画一幅。画兴又受不同环境的激发，久处一地，画兴索然；偶到异地，处处皆可画，因而画兴大发。画兴日高而画的水平也日有进步。乐此不疲，就是因为画兴不息所致。”（周积寅）

【兴与机会】 清代沈宗骞《芥舟学画编·山水》卷一：“当夫运思落笔时，觉心手间有勃勃欲发之势，便是机神初到之候，更能引机而导，愈引愈长，心花怒放，笔态横生，出我腕下，恍若天工。机神所到，无事迟回顾虑，以其出于天也；其不可遇也，如弩箭之离弦；其不可测也，如震雷之出地。前乎此者不知其所自起，后乎此者杳不知其所由终。不前不后，恰值其时，兴与机会，则可遇不可求之杰作成焉。复欲为之，虽信力追寻，愈求愈远。”“兴与机会”意思是兴致与恰当的时机相凑，言画家作画前培养兴致凝神运思，达到心手间有勃然欲发之势的关头，不前不后，恰当逢时，迎机而导，放笔直写，无不头头是道，恍若天工，画者亦不知其所以然。“兴与机会”与“机神”一语意思相近。（荆琦）

【养兴】 清代王昱《东庄论画》：“未作画时全在养兴。或观云泉，或观花鸟，或散步清吟，或焚香啜茗，俟胸中有得，技痒兴发，即伸纸舒毫，兴尽斯止，至有兴时续成之。自必天机活泼，迥出尘表。”俞剑华《中国画理论初稿》油印本释云：“画家作画与初学作画不同：初学不管有兴无兴，必须勤学苦练，天天动笔，并且在无兴之时，偏要作画。

不作艰苦的基本练习，则根基不固，以后很难提高。无论何种技艺，都必须经过严格的锻炼，不能藉口无兴而时作时辍；画家也必须经常练习，所谓‘拳不离手，曲不离口’。至于从事创作，就必须有兴，始能画出兴会淋漓、精神饱满的佳作，而这种有兴致的佳作，实系由平时的艰苦锻炼而来，并非凭空而至。必须养之有素，始能取用一时。若平日修养不充，习练不勤，纵有好兴，而手不应心，一下笔，便觉败兴，不能终幅。有兴固能作好画，但并不一定能作好画，平庸画手，兴致虽高，出手便下。兴与无兴与画之好与不好，并无绝对关系。画家除了加强技法习练，还必须改造思想，深入生活，对现实有正确的认识，对社会有本质的了解，对是非有强烈的爱憎。感触深刻，则兴致浓厚，有非画不可之势，画兴将愈画而愈强，作品也将愈画而愈佳了。” （周积寅）

【兴致】 明代顾凝远《画引·兴致》：“当兴致未来，腕不能运时，径情独往，无所触则已，或枯槎顽石，勺水疏林，如造物所弃置，与人装点绝殊，则深情冷眼，求其幽意之所在而画之，生意出矣。此亦锦囊拾句之一法。”明代沈襄《梅谱》：“古人寡情物外，意在笔先，兴致飞跃，得心应手。”兴致，谓兴起导致创作灵感。 （周积寅）

【兴会】 清代王士祯《带经堂诗话·池北偶谈》：“大抵古人诗画，只取兴会神到，若刻舟缘木求之，失其指矣。”清代方薰《山静居画论》：“艺事必借兴会，乃得淋漓兴致。”兴会指情兴所致，创作灵感。与兴、感兴、兴致、兴趣、高兴等意同。

（周积寅）

【兴高采烈】 清代葛金烺跋画：“一开卷如见笔酣墨饱，兴高采烈时也。”指兴致高、情绪高。

（周积寅）

【意表】 南齐谢赫《画品》“姚昙度”条：“莫不俊拔，出人意表。”意表：意外。 （王凤珠）

【会心】 南朝宋宗炳《画山水序》：“夫以应目会心为理者。”会心谓领悟、领会。 （王凤珠）

【神会】 神会既见之于创作，亦见之于欣赏。欣赏绘画作品，猛然感发，这就是神会，与兴会、赏会、兴致、兴等词意思相类。东汉刘褒画《云汉图》和《北风图》，人见之分别有热、凉之感；三国魏曹植记载历史上所画三皇五帝、三季暴主、篡臣贼嗣、高节妙士、悲节死难、放臣逐子、淫夫妒妇、令妃顺后，使观者产生仰戴、悲惋、切齿、忘食、抗首、叹息、侧目、嘉贵等各种不同的反应；唐代李思训画大同殿壁，观者若“夜闻水声”；萧悦画竹“独逼真”、“低耳静听疑有声”；吴道子画《地狱变相图》，“京都屠沽渔罟之辈，见之而惧罪改业者，往往有之”；五代关仝山水画“使其见者悠然如在灞桥风雪中”；北宋郭熙说山水画“可望”、“可行”、“可游”、“可居”，好像身临其境，如同在画里一般；清代王时敏观李成《山阴泛雪图》，“遇有赏会，则绕床大叫，拊掌跳跃”；清代郑板桥睹李方膺《墨梅图》卷，则“精神涣发，兴致淋漓”。以上说明，观画者，不仅直观地理解作品，还要运用情感、想象、联想诸多心理因素去感受、体味，从而产生强烈的交感和共鸣。 （周积寅）

【与神为徒】 唐代符载《观张员外画松石序》：“（张璪）遗去机巧，意冥玄化。而物在灵府，不在耳目，故得于心，应于手，孤姿绝状，触毫而出，气交冲漠，与神为徒。”徒，徒党，同类或同一派别的人。“与神为徒”就是庄子所说的“独与天地精神相往来”，或“上与造物者游，而下与外死生无始终者为友”，是画家摆脱俗虑和肉体欲望的束缚而进入玄妙莫测的精神高度自由境界的一种归属感。张彦远《历代名画记》载张璪作画善用水墨，“惟用秃毫，或以手摸绢素”，其画风有吴道子豪放奇诡之风。符载认为，张璪作画之所以能够“遗去机巧，意冥玄化”，就是因为他亲身实践了“外师造化，中得心源”的艺术创作规律，以自然为基础却又不受自然的约束，将自身的内心情感融入于山水景物之中，神与物游，身与景化，达到了“气交冲漠，与神为徒”的精神境界。 （荆琦）

【遗去机巧，意冥玄化】 唐代符载《观张员外画松石序》：“观夫张公之艺，非画也，真道也。当其有事，已知夫遗去机巧，意冥玄化；而物在灵府，不在耳目，故得于心，应于手，孤姿绝状触毫而出。气交冲漠，与神为徒。若忖短长于隘度，算妍媸于陋目；凝觚舔墨，依违良久，乃绘物之赘疣也，宁置于齿牙间哉……则知夫道精艺极，当得之于玄悟，不得之于糟粕。”遗去机巧：忘却规矩技巧。意冥玄化：内心与自然造化暗合。“由于张璪作画时摒弃了规矩技巧，而用心灵直接去体悟自然造化，神与物游，物我为一，所以能得心应手，游刃有余。当他‘气交冲漠，与神为徒’之时，不正达到庄子所推崇的‘解衣般礴’的精神状态吗？所以符载

说张璪的画艺体现了‘道’，这话深得中国绘画艺术精神的真谛。据载，张璪曾有‘外师造化，中得心源’的论述，所谓‘外师造化’，即写实；而‘中得心源’，就是‘意冥玄化’、‘物在灵府，不在耳目’、‘得之于玄悟’，也即画家在客观写实的同时，还要用心去体悟所画对象，在客观外物中融入自己的主观感悟，以达到主客观的契合无间。”（周锋编著《丹青意趣——绘画艺术文粹》）（荆琦）

【乘兴】 唐代杜甫《奉先刘少府新画山水歌》：“堂上不合生枫树，怪底江山起烟雾，闻君扫却赤县图，乘兴遣画沧州趣。”北宋刘道醇《圣朝名画评》中也有“乘兴命笔，往往称绝”的论述。元代周寿孙《跋郑所南画兰》中说：“乘兴而作，兴尽而止。”明代沈周《书画汇考》：“山水之胜，得之目，寓诸心，而形于笔墨之间者，无非兴而已矣。是卷于灯窗下为之，盖乘兴也，故不暇求其精焉。观者可见老生情事如此。”文徵明有“挥尘清谈，颇为酣适，觉笔墨之兴，勃勃不能自已”之说。清代沈宗骞《芥舟画学编》云：“因有所触，乘兴而动，则兔起鹘落，欲罢不能，急起而随之，盖恐其一往而不复再睹也。兴与机会则可遇而不可求之杰作成焉。”“兴”指的是灵感，即画家在艺术构思活动达到高潮时一种高度兴奋的状态。（荆琦）

【兔起鹘落】 北宋苏轼《文与可画篔筜谷偃竹记》：“振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。”鹘：猛禽。画家从事绘画创作，动笔前要先仔细观察，根据事物的特性构思出完整的艺术形象，一旦构思成熟，胸有成竹，就应当马上落笔将其表现出来，否则心中鲜活的形象就会稍纵即逝。（荆琦）

【心】 《孟子·告子上》：“心之官则思。”古人以为心是思维的器官。俞剑华《中国画理论初稿》油印本云：“心这一个名词，在中国使用范围极广，除了管血液循环物质的心以外，一切精神作用都与心有关，凡一切意志、思想、感情，无不包括在内。所以平常心意、心情、心志、心思、心想、心性、心理、心神、心机以及心术、心得、心印、心眼、心肠、心腹、心灵等等，都是联用的。同时在道德品质上也多用心字，并且有好坏两种：在好的一方面有同心、善心、赤心、良心、好心、忠心、问心以及交心、用心、平心、动心等等；在坏的一方面，有离心、异心、恶心、凶心、杀心、坏心、妒心、慢心、轻心等



元·盛懋《秋江待渡图》

等。一般习惯上所说的心，就是现在所说的头脑或脑筋。心的作用，就是脑神经的全部作用”。“在古代的论画里，既强调师物，也调调师心，如‘师心独见’（南齐谢赫语）、‘灵心自悟’（唐代彦悰语）、‘直自师心’（唐代窦蒙语）、‘中得心源’（唐代张璪语），都是主张独出心裁，不假师授，要‘独树一帜’，不‘一人作嫁’。画家要有自己独创的方

法，各别的风格，不同的个性，然后画坛上才能争奇斗艳，百花齐放。其次则为师物，如‘心师造化’（南朝陈姚最语）、‘外师造化’（唐代张璪语）、‘经诸目，运诸掌’（唐代李嗣真语），都是重视写生的。重视写生，才能观察自然，体验生活，熟悉社会，才能画出不违背现实的作品。画家的心和手必须统一。心管思想内容，手管笔墨技巧。只有正确的思想内容，没有熟练的笔墨技巧，手不应心，眼高手低，当然画不出好画来。另一方面，笔墨技巧虽然高明，但思想内容贫乏，也画不出好画来。必须‘得于心，应于手’（唐代符载语），又能‘不滞于手，不凝于心’，心手交融，高度协调，方能随心所欲，挥洒如意，不求佳而佳。”“总的来说，心就是人物的精神作用，是一切精神生活、文化生活所不可少的因素。绘画是精神劳动，所以心的作用很为重要。但心是抽象的作用，抽象的作用必须以事实为根据，不能凭空发生，所以在绘画上，心的作用虽然重要，但离开形也就起不了作用。形是心的物质基础，心是形的思想统帅。初学重写形，专家重写心。形不离心，心不离形。离开心则无灵魂，心离形则无实质。绘画上的心可以分为两大类：一是画家的心，一是对象的心。画家的心要用心，要精心，要细心，还要苦心，要由用心、精心、细心、苦心逐渐达到不用心。对象的心，尤其画人物、肖像最为重要，要能深入对象的内心世界，所谓‘灵魂深处’，才能得到心的真相。也就是顾恺之所说的‘迁想妙得’，陈郁所说的‘写心’。”（周积寅）

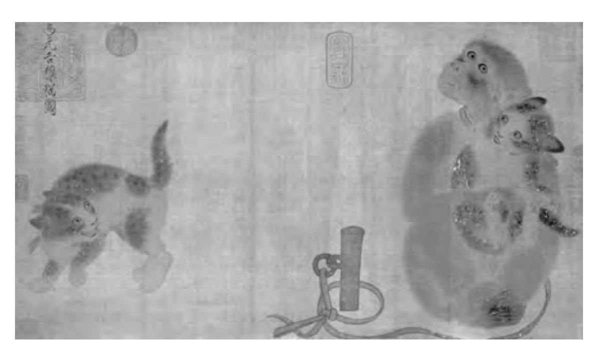
【心力】 元代吴镇论画：“非心力之到者不能。”指心思与能力。（周积寅）

【心性】 清代王原祁《麓台题画稿·关励南湖画册十幅仿宋元诸大家》：“画虽一艺，而气合书卷，道通心性，非深于契合者，不轻以此为酬酢也。”心性指本心；指心和性，儒家认为“性”是“心”的本体；佛教称永恒不变的心体（内心）为心性。（周积寅）

【心眼】 南宋邓椿《画继·杂说·论远》卷九：“元章（米芾）心眼高妙，而立论有过中处。”谓识见和眼力。（周积寅）

【精心】 明代董其昌跋画：“精心妙理，迈古超今。”谓专心。（周积寅）

【心传】 《宣和画谱》“易元吉”条：“易元吉……游于荆、湖间，搜奇访古，名山大川，每遇胜



北宋·易元吉《猴猫图》

丽佳处，辄留其意，几与猿狖鹿豕同游，故心传目击之妙，一写于毫端间，则是世俗之所不得窥其藩也。”元代杨维祯论画：“虽入谱格，而自家所得于心传意领者则蔑矣。”佛教禅宗称以心传心。即不立文字，不依经卷，惟以师徒心心相印，理解契合，递相授受。比喻绘画精微法则的传授。（周积寅）

【三昧】 清代范玑《过云庐画论》：“画论理不论体，理明而体从之。如禅家之参最上乘，得三昧者，始可以为画。”三昧：佛教名词。梵文 Samadhi 的音译，一作“三摩地”、“三摩提”，意译“定”、“正受”或“等待”。即止息杂虑，心专于一境，正受所观之法，能平等保持不昏沉、不散乱的状态。为佛教重要修行方法之一。后指事物的诀要或精义。在中国画论中常称某画家造诣深湛为“得其三昧”。（周积寅）

【心会神融】 北宋张怀《山水纯全集·后序》：“惟画造其理者，能因性之自然，究物之微妙，心会神融，默契动静，挥一毫，显于万象，则形质动荡，气韵飘然矣。”“心会神融”即心领神会，主观与客观完美结合。（王宗英）

【用心】 元代汤垕《画鉴》：“古人用心独苦。”清代恽寿平《南田画跋》：“今人用心在有笔墨处，古人用心在无笔墨处。倘能于笔墨不到处，观古人用心，庶几拟议神明，进乎技矣。”谓使用心力。（周积寅）

【心会】 元代刘因《静修先生集·田景延写真诗序》：“夫画形似可以力求，而意思与天者，必至于形似之极，而后可以心会焉。非形似之外，又有所谓意思与天者也，亦下学而上达也。”所谓心会，就是心领神会，不待明言，内心已经领会。（陈见东）

【落笔成像，不预构思】 宋代郭若虚《图画见闻志》："陆晃，嘉和人，善画田家人物，意思疏野，落笔成像，不预构思。故所传卷轴或为绝品，或为末品也。"这是指画家即兴作画，落笔成像，而不用预先构思好。但有时也因"不预构思"，易出"末品"。 （陶明君）

【随心写象】 明代李开先《闲居集·海岱诗集序》："譬之画家，工忌俗软，大笔忌粗荡，古有以禅喻诗者，而画亦有诗理焉。移生动质，变态无穷，蕴彩含滋，随心写象，纵横神妙，烘染虚明，此画之大致也。"指画家随着主观情思的变化，将客体物象孕育幻化成艺术形象，强调的是画家的主观能动性在创作过程中的发挥。 （王宗英）

【作画不可预定】 明代李日华《紫桃轩杂缀》："作画如蒸云，度空触石，一任渺弥遮露晦明，不可预定，要不失天成之致，乃为合作。""不可预定"，是指画家作画不能过于计划、设定，而应当随着创作过程的需要产生艺术形象，没有刻意的安排。 （陈见东）

【化机】 清代王时敏《西庐画跋》："总之化机在手，元气淋漓，合荆关董巨为一，盖有不期然而然者。"清代郑燮《郑板桥集·题画·竹》："总之，意在笔先者定则也，趣在法外者化机也，独画云乎哉?"俞剑华释云："化机与化工有同有异。化工是长期的、安静的；化机是一时的、动作的。化机是在完全掌握了画法之后，在作画时一种不期而来的兴致，画出不期然而来的画。这种化机近似于所谓灵感，有如兔起鹘落，稍纵即逝。但非熟练之极，不易到此境界。若无熟练的技巧，纵有很好的灵感，也手不应心，表现不出来。"(《中国画理论初稿·造化论》油印本第四章) （周积寅）

【机神】 清代沈宗骞《芥舟学画编·卷一·山水》："当夫运思落笔时，觉心手间有勃勃欲发之势，便是机神初到之候，更能引机而导，愈引愈长，心花怒放，笔态横生，出我腕下，恍若天工……机神所到，无事迟回顾虑，以其出于天也；其不可遏也，如弩箭之离弦；其不可测也，如震雷之出地。"指画家艺术创造中的灵感现象，即艺术活动达到高潮时画家的一种不可遏制的兴奋状态。进入此种状态，绘画技法的灵活运用有如其本能的活动，得心应手，出神入化，使创作达到了自由自主的化境。 （陶明君）

3. 神思论

【神思】 神思，是画家在绘画创作中以想象为特征的艺术思维活动。神，指构思时的精神状态；思，即作者的思维活动。"神思"一词最早见于东汉末韦昭《鼓吹曲》"聪睿协神思"。南朝宋宗炳《画山水序》："万趣融其神思。"系"神思"在中国画论中首次使用。绘画创作构思中，想象的作用十分巨大，神思包括想象，但不只是想象。神思乃综合了想象、思维、感情等复杂活动。它超越了时空与直接经验的限制，"思接千载"，"视通万里"。(南朝梁刘勰《文心雕龙·神思》)战国《楚辞·远游》已出现了"想象"一词："思故旧以想象兮。"东晋顾恺之"迁想妙得"说，对绘画创作过程中生活体验和艺术想象问题所作的理论概括总结，是神思论对以想象为主的艺术思维活动认识的一次跃进。唐代裴孝源论述了神思中的回忆现象："想功烈于千年，聆英威于百代。"北宋邵雍主张作画时"形容出造化，想象出天地"。北宋宋迪有"心存目想"说，言从败墙的诸种痕迹中想象出山水来。这是在对真山真水有过观察体验的基础上的想象，否则是难以想象的。元代李衎强调"神思专一"对绘画创作的意义。明代唐志契认为"想象"可以补充画家直接感物之不足，"令其想象而出之"，这是认识到"神思"中虚构之必要性。清代原济、郑燮，现代鲁迅、黄宾虹等人，对神思说皆有所发微。 （周积寅）

【思】 思和想系同义语。"思"偏于思虑、思考、思维、才思方面，而想则偏于想象、设想、幻想方面。思似乎比较踏实，而想则比较空灵。在中国画论中，思的用意有三个方面：①画家之思。语见南朝宋宗炳《画山水序》："圣贤映于绝代，万趣融其神思。"南朝宋王微《叙画》："临春风，思浩荡。"五代后梁荆浩《笔法记》："思者，删拔大要，凝想形物。"②画上所表现的画家之思。语见南朝梁(传)萧绎《山水松石格》："格高而思逸。"唐代李嗣真《续画品录》"顾恺之"条："顾生思侔造化，得妙物于神会。"北宋郭若虚《图画见闻志·论用笔得失》卷一："夫内自足然后神闲意定，神闲意定则思不竭而笔不困也。"③观画者之思。语见北宋郭若虚《图画见闻志》："观者浩然有江湖之思。"北宋郭

熙、郭思《林泉高致·山水训》:"看此画令人生此意,如真在此山中,此画之景外意也。" (王凤珠)

【迁想妙得】 东晋顾恺之《论画》:"凡画:人最难,次山水,次狗马,台榭一定器耳,难成而易好,不待迁想妙得也。"潘天寿《听天阁画谈随笔》:"顾长康云:'迁想妙得',乃指画家作画之过程也。迁:系作者思想感情,移入于对象。想:系作者思想感情,结合对象,以表达其精神特点。得:系作者所得之精神特点,结合各不相同之技法,以完成其腹稿也。然妙字,系一形容词,加于得字上,为全语之关纽。"俞剑华、温肇桐、罗尗子《顾恺之研究资料·顾恺之论》:"顾恺之所谓'迁想妙得',单就文字来解释,就是在构思艺术形象的时候,'迁'作者的思想,深入去认识和选择客观世界而'妙得'——创造出艺术形象来。用现代的术语来说,就是'生活体验'与'艺术构思'。这种'迁想妙得',不仅限于人物,只要有'生动之可拟'与'气韵之可侔'的,如山水、狗马之类,都要用'迁想妙得'才能创造出艺术形象来的。罗大经在《鹤林玉露》论画中所记的曾云巢画草虫的故事,正是'迁想妙得'的最好说明。因此我们认为顾恺之的'迁想妙得'四个字,在创作方面来说,恰好是从感性认识到理性认识,再从理性认识回到感性认识的艺术创作构思的完整过程。"迟轲在《画廊漫步》中认为:"'迁想妙得'提出了作者主观的思想感情在艺术创作中的重要作用。这显示了顾恺之在具备了朴素的唯物思想的同时,也存在着朴素的辩证观点。'迁想'既指的是由此一物象联想到另一物象,又指的是画家将自己独有的思想感情'迁移'入对象之中,与对象融合;'妙得'是说通过画家深刻的认识、充沛的感情和丰富的想象,在作品里表现出独特性和典型性。'迁想妙得'的主张,实际上正是最早提出的、如何在绘画创作中运用形象思维的经验之一。"东晋顾恺之提出的"迁想妙得"这一作画主张一千多年来被后世画坛奉为圭臬,为传统绘画的发展奠定了基础。 (周积寅)

【守其神,专其一】 唐代张彦远《历代名画记·卷二·论顾陆张吴用笔》:"或问余曰:'吴生何以不用界笔直尺而能弯弧挺刃,植柱构梁?'对曰:'守其神,专其一,合造化之工,假吴生之笔。向所谓意存笔先,画尽意在也。'"这里的"守其神"源自《庄子》中的"用志不分,乃凝于神",意为神思凝结,专心致志;"专其一"是指思想专一,毫不分心。 (邵晓峰)

【运思挥毫,意不在于画】 唐代张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》:"夫运思挥毫,自以为画,则愈失于画矣。运思挥毫,意不在于画,故得于画矣。不滞于手,不凝于心,不知然而然,虽弯弧挺刃,植柱构梁,则界笔直尺,岂得入于其间矣。"俞剑华《中国画论选读》释云:"作画的人固然要有严肃的态度,但也不能陷于拘谨,太拘谨了,思想上不得自由,挥洒不能任意,反生许多滞碍,因而画得毫无神气。所以在运思挥毫的时候,要是自以为在作画,还必须规规矩矩的画,那就愈失于画,反而画不好,要是在运思挥毫的时候,思想通脱,态度潇洒,不是在精心作意的画画,而是在发挥心中的一点感受,一种感情,反而能画出好画来。这样才能手不沾滞,心不拘束,随笔挥洒,不



东晋·顾恺之《洛神赋图》摹本局部

知不觉能画出气韵生动的好画来。这时虽然画弯弧挺刃，植柱构梁，也就用不着界笔直尺了。”

（王凤珠）

【万类由心】 唐代朱景玄《唐朝名画录》：“伏闻古人云：画者圣也。盖以穷天地之不至，显日月之不照。挥纤毫之笔，则万类由心；展方寸之能，而千里在掌。至于移神定质，轻墨落素，有象因之以立，无形因之以生。其丽也，西子不能掩其妍；其丑也，嫫母不能易其丑。故台阁标功臣之烈，宫殿彰贞节之名，妙将入神，灵则通圣，岂止开厨而或失，挂壁则飞去而已哉？此《画录》之所以作也。”绘画是超凡入圣，无所不通的。因为绘画能够创造天地间未有的东西，又可以显示日月未曾照亮的东西。毛笔挥动，则万物在心，由我支配。在方寸之间挥毫，则千里江山如在掌中。“万类由心”强调了画家创作的主观能动性。（王宗英）

【形容出造化，想象成天地】 北宋邵雍《伊川击壤集·史画吟》：“史笔善记事，画笔善状物；状物与记事，二者各得一。诗史善记意，诗画善状情；状情与状意，二者皆能精。状情不状物，记意不记事，形容出造化，想象成天地。体用自此分，鬼神无敢异。诗者岂于此，史画而已矣。”“形容出造化，想象成天地”属于创作论范畴，指在创作过程中事物的形象出自师造化，而构思来源于主观的想象力，做到主客观的统一。（王媛）

【心存目想】 北宋沈括《梦溪笔谈》卷十七《书画》：“迪曰：‘此不难耳，汝当先求一败墙，张绢素讫，倚之败墙之上，朝夕观之，观之既久，隔素见败墙之上，高平曲折，皆成山水之象。心存目想，高者为山，下者为水，坎者为谷，缺者为涧，显者为近，晦者为远。’”所谓“心存目想”就是依据自然之变化，把所看到的自然景象通过主观的思维过程，充分发挥其想象，心领神会，创造出自然灵动的画面。（荆琦　王媛）

【神游】 明代何良俊《四友斋画论》：“然于语言文字之间，使人想象终不得其面目。不若图之缣素，则其山水之幽深，烟云之吞吐，一举目皆在，而得以神游其间，顾不胜于文章万万耶？”这里提到的“神游”是指品评山水画时的审美主体主观的思维活动，是人的心理想象和思想活动，仿佛身临其境。何良俊接着又说“必欲如宗少文之澄怀观道而神游其中者，盖旷百劫而未见一人者欤！”宗少文就是南朝的著名画家宗炳，他开创了“澄怀观道，卧以游之”的山水画欣赏方式。带着清静、淡定，没有任何杂念的心情去观赏山水画作品，如同走进了真实的名山大川之中，体味灵趣，舒畅精神，这便是“神游”。北宋郭熙在《林泉高致》中有：“烟霞仙圣，此人情所常愿而不得见也。”明代王履在《画楷序》中写到：“神游虚无，悟入恍惚”，王绂在《书画传习录》中有：“盖言学者不当刻舟求剑，胶柱而鼓瑟也。然必神游象外，方能意到圜中。”这些对山水画创作和欣赏的词句一直以来成为品评山水画的圭臬和理论依据，明代何良俊正是在前人的基础上提出了“神游”，这是中国传统文化心理对审美感悟的延续。如今“神游”一词，不仅用于评价山水画作，也适用于描绘其它艺术的审美心理活动。（荆琦　王媛）

【神行】 明代唐志契《绘事微言》：“写画也不必写到，若笔笔写到便俗。落笔之间，若欲到不到便稚。惟习学纯熟，游戏三昧，一浓一淡，自有神行。”神到写不到乃佳。至于染，又要染到，古人云：“宁可画不到，不可染不到。”神行：神游。精神或梦魂往游其境。（周积寅）

【神会心谋】 清代方薰《山静居画论》：“古人不作，手迹犹存，当想其未画时，如何胸次寥廓？欲画时如何解衣盘礴？既画时如何经营惨淡？如何纵横挥洒？如何泼墨设色？必神会心谋，捉笔时张、吴、董、巨如在上下左右。”《中国书画辞典》释云：“指人的精神、意识相会意、相理解，心里在运筹。”（王凤珠）

【想象】 北宋邵雍《伊川击壤集》：“形容出造化，想象成天地。”明代唐志契《绘事微言·画要读书》：“昔人评大年画谓胸中必有千卷书，非真有千卷书也。盖大年以宋宗室不得远游，每集四方远客山人，纵谈名山大川，以为古今之快，能动笔者便令其想象而出之。”指思考形象的一种思维活动。在绘画创作构思过程中，想象具有重要的作用，能映现和改造记忆中的表象，或者再经过形象的联想、幻想、推测和虚构，创造新的艺术形象。（参见《中国古典美学辞典·想象》）（王凤珠）

【心游目想】 清代王昱《东庄论画》：“绝处逢生，禅机妙用，六法亦然，到得绝处，不用着忙，不用做作，心游目想，忽有妙会，信手拈来，头头是道。”是指画家在艺术构思中，心思游动于具体物

像之间，眼不离开外物形体而进行想象。南朝陈姚最《续画品录》评谢赫画时云：“目想毫发，皆无遗失。”这里所提的“目想”也即是指经过仔细观察的想象活动。“心游目想”是指绘画创作中的构思环节，在对具体物象观察了解后，结合自己的艺术创作经验不断地深入观察研究，并在脑中进行概括、取舍、分析、总结，将艺术形象初步在心中形成，然后才落墨于纸进行表现。（万叶）

4. 凝虑论

【凝虑】 凝虑者，凝神静虑也。与“运思”、“凝思”、“精思”、“澄虑”等概念相通，是艺术构思过程中偏于思维方面的概念。它是在“感物”、“感兴”、“神思”、“情理”等基础上进行的一系列的思维活动。其内容包括题材的选炼、主题的确定、形象的孕育、意境的酝酿、体裁的选取、情节的设置、布局的思考以及表现形式（笔墨、设色等）的设计等。艺术构思就是将画家胸中构思成熟的艺术意象物化为艺术形象的过程。在艺术构思过程中，画家应当凝神静虑，体察所表现的物象，使物我为一。这种“物我为一”是《庄子》一书所反复强调的一个物我交融的审美观点。《齐物论》：“天地与我并生，而万物与我合一。”并以庄周梦蝶的寓言，生动地描述了“身与物化”的审美境界。这种“物我为一”的“物化”理论对中国画创作实践发生很大影响。北宋苏轼：“其身与竹化，无穷出清新。”南宋罗大经：“不知我之为草虫耶？草虫之为我耶？”清代石涛：“山川与予神遇而迹化也。”无不直接通过“物化”，表现出绘画创作中主客体交流所创造的优美意境。清代恽寿平提出的“摄情”说，其特征就是“物化”。南朝陈姚最首次提出绘画创造要“心敏手运”。其后，在艺术构思中，十分强调心手相应，所谓“不滞于手，不凝于心”（唐代张彦远语）；“得于心，应于手”（唐代符载语）；“得心应手，意到便成”（北宋沈括语）；“发于心，领于目，应于手”（清代丁皋语）。北宋苏轼对“内”与“外”、“心”与“手”的辩证统一关系作了论述，指出“内外不一，心手不相应，不学之过也”。只有心手相应，才能“形真而圆，神和而全”。“意匠惨淡经营中”是唐代杜甫题画诗句。“意匠”，指画家艺术创作构思之功，在心中形成的主客观统一的艺术意象；“惨淡经营”，指在构图上必须进行一番苦心经营。所谓“十日画一水，五日画一石”（唐代杜甫语），“非十日五日而成一石一水也，在画时意象经营，先具胸中丘壑，落笔自然神速”（清代方薰语）。说明画家作画严肃认真的艺术态度，做到“意在笔先”。“意在笔先”语出（传）唐代王维《山水论》。意，即立意构思。谓作画先构思成熟，然后下笔。南宋邓椿“九朽一罢”之旨，“即是意在笔先之道”（清代沈宗骞语）。“胸有成竹”是北宋文同关于绘画创造将形象当成一个完整的整体来构思的著名理论。到了清代郑板桥则大大地丰富并发展了这一理论。他提出的“眼中之竹”、“胸中之竹”、“手中之竹”创作三段论，形象地说明了绘画创造从自然形象——艺术意象——艺术形象的全过程。并引发出“有成竹与无成竹，其实只是一个道理”的精辟见解。“有成竹与无成竹”实际上是有法与无法的关系，对写意画创作构思影响深远。黄宾虹提出“三思而后行”说：“一是作画之前有所思，此即构思；二是笔笔有所思，此即笔无妄下；三是边画边思。”大大丰富了凝虑的内涵。（周积寅）

【用志不分，乃凝于神】 《庄子·达生》：“仲尼适楚，出于林中，见佝偻者承蜩，犹掇之也。仲尼曰：‘子巧乎？有道邪？’曰：‘我有道也。五六月，累丸二而不坠，则失者锱铢；累三而不坠，则失者十一；累五而不坠，犹掇之也。吾处身也，若厥株拘；吾执臂也，若槁木蜩翼之知。吾不仅不测，不以万物易蜩之翼，何为而不得！’孔子顾谓弟子曰：‘用志不分，乃凝于神，其佝偻丈人之谓乎！’”徐复观《中国艺术精神》：“就某一具体之艺术活动而言，忘去艺术对象以外之一切，以全神凝注于对象之上，此即所谓‘用志不分’……‘乃凝于神’之神，是心与蜩的合一，手（技巧）与心的合一。三者合为一体，此之谓凝于神……庄子所要求的艺术创造，必须如造物者之‘雕刻众形而不为巧’，即巧而忘其为巧，创造而忘其为创造，则创造便能完全合乎物的本质本性。这才是最高的艺术创造。但这必须通过精神与技巧的修养而始能达到。”

（荆琦）

【心敏手运】 南朝陈姚最《续画品·湘东殿下》：“右天挺命世，幼禀生知，学穷性表，心师造化，非复景行所能希涉。画有六法，真仙为难，王于象人，特尽神妙，心敏手运，不加点治。”所谓“心敏”是指创作者的思维敏捷，已将客观事物映于胸中，形成为成熟的艺术意象；“手运”是指得心应



清·朱耷《水木清华图》

手,运用手中之笔表现所要描绘的对象,抒发心中情感。心敏是手运的前提,胸中有物才能做到手中传情。画家只有感悟到事物的本质而获得了对象的神韵,心领神会、心思通窍,才能灵活运用手中之笔。“心敏手运”是心和手的结合,不仅人物画的创作如此,其他艺术形式也同样需要遵循此一规律,因此后世将其作为创作思维过程的要求之一。清代石涛在《题画》中就讲到:“写画凡未落笔先以神会,至落笔时,勿促迫,勿怠缓,勿陡削,勿散神,勿太舒,务先精思天蒙……随笔一落,随意一发,自成天蒙。”《芥子园画传》中也有:“含之胸中,出之腕下,不在色相求之矣。”

(荆琦　王媛)

【意在笔先】 亦作“意在笔前”、“意存笔先”、“意居笔先”。东晋王羲之《题卫夫人笔阵图后》:“夫欲书者,先干研墨,凝神静思,预想字形大小,偃仰平直振动,令筋脉相连,意在笔前,然后作字。”(传)唐代王维《山水论》:“凡画山水,意在笔先。”唐代张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》:“顾恺之之迹紧劲联绵,循环超忽,调格逸易,风趋电疾,意存笔先,画尽意在,所以全神气也。”清代黄钺《二十四画品》:“六法之难,气韵为最,意居笔先,妙在画外。”“意在笔先”,谓写字、作画先立意构思成熟,然后下笔。(周积寅)

【意先】 清代笪重光《画筌》:“前人有题后画,当未画而意先。”意先即意在笔先的意思。见“意在笔先”条。(王凤珠)

【未画之先,不见所画;既画之后,无复有画】 清代戴熙《习苦斋画絮》:“纸如大地,心如水银,遇孔即出,随空而入。未画之先,不见所画;既画之后,无复有画。”其意是说,画家在作画之前,必处于构思阶段,所谓意在笔先,在心中形成一种意象,人称腹稿,或称“胸中之竹”,当然看不到所画的画了。画家以随心所欲、出神入化的笔墨手段,将意象变成了艺术形象,绝无斧凿痕,生动逼真,有天然之美,故使人不再感到是画出来的画。这与唐代白居易评赞萧悦画竹“下笔独逼真”、“举头忽看不似画,低头静叫疑有声”是同一意思。

(周积寅　王凤珠)

【立身画外,存心画中】 清代唐岱《绘事发微·读书》:“胸中具上下千古之思,腕下具纵横万里之势。立身画外,存心画中,泼墨挥毫,皆成天趣,读书之功,焉可少哉!”立身画外:指画家的品德修炼、读书修养对绘画创作的重要作用。存心画中:指画家在绘画中要凝神静思,专心致志,并在这种状态中借助笔墨技巧、章法构思来创作绘画作品。(陶明君)

【凝神定照】 唐代朱景玄《唐朝名画录·



北宋·李公麟《五马图》局部

序》："夫画者以人物居先，禽兽次之，山水次之，楼殿屋木次之。何者？前朝陆探微屋木居第一，皆以人物禽兽，移生动质，变态不穷，凝神定照，固为难也。"凝神：聚精会神。定照：定下心来细看，观察。朱景玄赞陆探微能够克服人物禽兽由于活动而形态不易把握的困难，通过凝神定照准确描绘出对象的精神特征。（邵晓峰）

【意匠】 唐代杜甫《丹青引·赠曹将军霸》："先帝天马玉花骢，画工如山貌不同。是日牵来赤墀下，迥立阊阖生长风。诏谓将军拂绢素，意匠惨淡经营中。斯须九重真龙出，一洗万古凡马空。""意匠"是指认真构思，匠心独运。李可染先生曾说过："中国艺术的意匠，在世界艺术中是很了不起的，没有意匠就没有中国艺术。"可见意匠在创作中的重要性。（王媛）

【心匠】 北宋米芾《画史》："山水心匠自得处高也。"南宋赵希鹄《洞天清禄》："山水初无金碧、水墨之分，要在心匠布置如何耳。"心匠即"意匠"。见"意匠"条。（王凤珠）

【惨淡经营】 唐代杜甫《丹青引·赠曹将军霸》："诏谓将军拂绢素，意匠惨淡经营中。""惨淡经营"是指经过反复的思考、琢磨，苦心经营。（王媛）

【匠心】 唐代张祜《题王右丞山水障》诗："精华在笔端，咫尺匠心难。"谓精思巧构，如工匠的运用心意。亦称"匠意"。北宋黄伯思《东观余论·跋盘线图后》卷下："所画物象……匠意简古，笔势若出一手。"（周积寅）

【十日画一水，五日画一石】 唐代杜甫《戏题王宰画山水图歌》："十日画一水，五日画一石。能事不受相促迫，王宰始肯留真迹。"北宋郭熙、郭思《林泉高致·画诀》及清代盛大士《溪山卧游录》、松年《颐园论画》等画论著作中均引用之。清代方薰《山静居画论》释云："杜陵谓十日一水，五日一石者，非用笔十日五日而成一水一石也。在画时意象经营，先具胸中丘壑，落墨自然神速。"是谓画家创作时认真构思、良苦用心。（王凤珠）

【不滞于手，不凝于心】 唐代张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》："夫运思挥毫，自以为画，则愈失于画矣；运思挥毫，意不在于画，故得于画矣。不滞于手，不凝于心，不知然而然；虽弯弧挺刃植柱构梁，则界笔直尺，岂得入于其间矣。"俞剑华注译《中国画论选读》："手不沾滞，心不拘束，随笔挥洒，不知不觉能画出气韵生动的好画来。"（周积寅）

【心手已应】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·画意》："境界已熟，心手已应，方始纵横中度，左右逢源。"形容手法熟练，随心所欲。参见"得心应手"。（周积寅）

【得心应手】 北宋沈括《梦溪笔谈·书画》："予家所藏摩诘画《袁安卧雪图》，有雪中芭蕉，此乃得心应手，意到便成。"指技艺纯熟，心手相应。（周积寅）

【内外不一，心手不相应】 北宋苏轼《文与可画筼筜谷偃竹记》："故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。与可之教予如此，予不能然也，而不识其所以然。夫既心识其所以然而不能然者，内外不一，心手不相应，不学之过也。故凡有见于中，而操之不熟者，平居自

视了然，而临事忽焉丧之，岂独竹乎?”内：指心。外，指手。叶朗《中国美学史大纲》：“画家要把胸中涌现的意象不失时机地用笔墨表现出来，还必须有高度纯熟的技巧，必须要有技巧的训练。否则‘内外不一，心手不相应’，怎么可能‘奋袂如风，须臾而成?’苏轼是重视艺术技巧的。他曾经说过：‘有道而不艺，则物虽形于心，不形于手。’又说：‘求物之妙，如系风捕影，能使是物了然于心者，盖千万人而不一遇也，而况能使了然于口与手乎?’没有高度纯熟的艺术技巧，‘胸中之竹’就不可能转化为‘手中之竹’。” (荆琦)

【其身与竹化，无穷出清新】 北宋苏轼《书晁补之所藏与可画竹三首》：“与可画竹时，见竹不见人。岂独不见人，嗒然遗其身。其身与竹化，无穷出清新。庄周世无有，谁知此凝神。”《庄子·齐物论》写南郭子綦的精神状态有“嗒焉似丧其偶”的话。嗒然：形容心境虚净物我俱忘的样子。“与可画竹时，见竹不见人。岂徒不见人，嗒然遗其身”四句是写与可画竹时用心专一，物我皆忘，胸中只有成竹。“其身与竹化，无穷出清新”两句是说，与可能够把全部精力注入艺术，达到身心与绿竹融合为一，故能创作出高妙的艺术品。《庄子·达生》中有“用志不分，乃凝于神”，《东坡题跋》认为“凝”应为“疑”，“疑神”就是指达到神妙境界。正因为画竹者“其身与竹化”，画出来的竹子就能与别人的不同。就是同一位画者在各种不同情况、不同感受下画出的竹子也是不一样的。这就是“无穷出清新”的含义。 (周积寅)

【意象】 在哲学上最早提出“意”与“象”对立范畴的当推《周易·系辞上》：“子曰：至人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神。”这里的“象”，是指“卦象”，也泛指一切可见之物象；“意”是指卦象所表示的某种哲理或思想感情。此后，意和象进入文艺美学领域。南朝宋宗炳《画山水序》：“旨微于言象之外。”将“旨”(意旨)与“象”作为绘画表现的对立统一范畴。南朝梁刘勰《文心雕龙·神思》首先将“意”与“象”合成的“意象”用于文学领域：“独照之匠，窥意象而运斤，此盖驭文之首术，谋篇之大端。”“意象”一词用于画论中，比文论要晚得多，其具体所指，时有变化：①明代李日华《竹□论画》：“大都画法从布置意象为第一。”清代方薰《山静居画论》：“在画时意象经营，先具胸中丘壑，落笔自然神速。”此指绘画创作过程中，客观物象反映到画家的头脑中与其意契合而形成的艺术意象。所谓“以布置意象为第一”，说明“意象”在绘画创作构思中的重要性。②清代刘熙载《艺概·书概》：“画之意象变化，不可胜穷，约之，不出神、能、逸、妙四品而已。”此指绘画作品中所创造的意象是画家心中营构的意象的外在表现和物化形态，是主观情意和客观物象的统一体。③清代唐岱《绘事发微·游览》：“欲到神品者，莫如多游多见。而逸品者，亦须多游。寓目最多，用笔反少。取其幽僻境界、意象浓粹者，间一寓之于画。心溯手追，熟后自臻化境。不羁不离之中，别有一种风姿。故欲求神逸兼到，无过于遍历名山大川，则胸襟开豁，毫无尘俗之气，落笔自有佳境。”此指那些生意特别浓郁精粹美妙的真境，画家在游历中能把握住这样的“意象”，表现于画中，就可以创作出神逸之品的佳作来。 (周积寅)

【志意】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·画意》：“不然，则志意已抑郁沉滞，局在一曲，如何得写貌物情，摅发人思哉?”“志意”指画家的心情而言。 (周积寅)

【本意】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》：“君子所以渴慕林泉者，正谓此佳处故也。故画者当以此意造，而鉴者又当此意穷之。此之谓不失其本意。”本意与真意、天意之意义相近，就是合于自然的意思。 (周积寅)

【率意】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·画意》：“世人将就，率意触情，草草便得。”率意：不经意。 (周积寅)

【不根而生从意生】 唐代白居易《画竹歌》：“不根而生从意生，不笋而成由笔成。”是说画上的竹子不是从根生的，而是从画家意思里生出来的。不只是竹子，画上一切事物都可作如是观，这就是造化有别于绘画的地方，但绘画不能完全脱离造化，它们彼此之间的关系，可以说是“不即不离”、“若即若离”，既有关联，又有区别。 (周积寅)

【凝神静思】 北宋韩拙《山水纯全集》：“凡未操笔间，当先凝神静思，预想目前，所以意在笔先，用意于内然后用格法以挥之。可谓得之于心应之于手也。”是指画家在艺术构思过程中聚精会神地冷静思考，强调主体心灵在艺术创造中的能动作用，用以解决在艺术创作过程中的位置经营、笔墨

安排等一系列的问题，最终达到统一画面效果从而能够神韵自出。后世的诸多画家也提到了“凝神静思”的重要作用，如明代唐志契、清代王原祁、王昱、汪之元等均有论述。（万叶）

【胸中盘郁】 北宋米芾《画史》：“苏轼子瞻作墨竹从地一直起至顶，余问何不逐节分？曰：‘竹生时何尝逐节生？’运思清拔，出于文同与可，自谓与文拈一瓣香。以墨深为面，淡为背，自与可始也。作成林竹甚精。子瞻作枯木枝干，虬屈无端，石皴硬亦怪怪奇奇无端，如其胸中盘郁也。”盘郁：郁结。苏轼笔下怪石枯木的奇崛突兀之态正是他胸中郁郁不乐情绪的写照，是画家主体情绪在创作中的宣泄。（张曼华）



北宋·苏轼《枯木竹石图》

【九朽一罢】 南宋邓椿《画继》卷三：“画家于人物，必九朽一罢：谓先以土笔扑取形似，数次修改，故曰九朽；继以淡墨一描而成，故曰一罢，罢者，毕事也。”清代沈宗骞《芥舟学画编·卷四·人物琐论》曰：“人物家固要物物求肖，但当直取其意，一笔便了。古人有‘九朽一罢’之论。九朽者，不厌多改，一罢者，一笔便了。作画无异于作书，知作书之不得添凑而成者，便可知所以作画矣。且九朽一罢之旨，即是意在笔先之道。张素于壁，凝情定志，人物顾盼，丘壑高下，皆要有联络意思。若交接之处少不分晓，再细推敲能使人一望而知者乃定。意思既定，然后洒然落墨，兔起鹘落，气运笔随，机趣所行，触物赋象，即有此小偶误，不足为病，若意思未得，但逐处填凑，纵极工稳，不是作家。每见古人所作，细按其尺寸交搭处不无小误，而一毫无损于大体，可知意思笔墨已得，余便易易矣。亦有院体稿本，竟能无纤毫小病，而赏鉴家反不甚重，更知论画者首须大体。”清代盛大士《溪山卧游录》则云：“九朽一罢”有用有不同。大约工致者宜用之，写意者可不用。令人每以不用朽笔为能事，事实画之工拙岂在朽不朽乎”。“九朽一罢”，强调的是绘画创作中打草稿的过程，宜用于工笔画；而写意画多习惯于打腹稿。两种方法，殊途同归，都要做到意在笔先。（周积寅）

【不知我之为草虫耶，草虫之为我耶】 南宋罗大经《鹤林玉露》：“方其落笔之际，不知我之为草虫耶，草虫之为我耶。”此段与庄子梦蝶的意思相似。《庄子·齐物论》末段说：“昔者庄周梦为蝴蝶，栩栩然蝴蝶也，自喻适志欤？不知周也；俄然觉，则蘧蘧然周也。不知周之梦为蝴蝶欤？蝴蝶之梦为周欤？周与蝴蝶必有分矣，此之谓物化。”画家的精神集中到了这样的程度，以至他与所画的对象相化，融而为一，因此，他能够掌握对象的本质特征，为其传神。（传）明代王绂《书画传习录》卷四云：“韩幹画马师马，云巢画草虫而师草虫，可谓能自得师者矣。物无巨细，各有其天。马也，草虫也，异而同，同而异者也。学道之士，惟入乎其中，斯能出乎其外，幹也，云巢也，殆入乎其中出乎其外者欤？”（周积寅）

【静坐凝神，从容自得】 明代唐志契《绘事微言》：“画必须静坐凝神，存想何处是山，何处是水，何处是楼阁寺观，村庄篱落。何处是桥梁、人物、车舟，然后下笔。”又云：“画须从容自得，适意时对明窗净几，高明不俗之友为之，方能写出胸中一点洒落不羁之妙。”所谓“静坐凝神”是指在进行绘画创作之前收摄心神，凝神静虑，驱除杂念，在意念中与自然神会，谋划布局，布置景象，然后下笔，就可做到心中有数，随意挥毫。所谓“静故了群动，空故纳万境”（《苏轼诗集·送参寥师》卷十七），“静坐凝神”的过程既是涤除玄鉴的过程，也是与自然交流的过程，更是构思涵泳的过程。从



唐·韩幹《照夜白》

容自得，是指心有所主、自然而然、从容不迫的创作状态，这种状态正是静坐凝神所获得的效果。

（王宗英）

【性情相浃】 清代傅山《霜红龛集·杂记》："子美谓：十日一山，五日一水。东坡谓：兔起鹘落，急追所见。二者于画迟速何迥耶？域中羽毛鳞介，尺泽层峦，嘉卉朽蘖，皆各有性情。以我接彼，性情相浹，恒得诸渺莽惝恍间，中有不得迅笔。含毫，均为藉径，观者自豁然胸次……斯技也，进乎道矣。"浹，是融洽的意思。画家进行艺术创作，要以自己的性情与表现对象的性情相互融洽，才能创作出满意的作品，而创作过程的快慢迟速完全是由性情决定的。（陈见东）

【摄情】 清代恽寿平《南田画跋》："笔墨本无情，不可使运笔墨者无情；作画贵在摄情，不可使鉴画者不生情。"陈衡恪《文人画之价值》云："盖艺术之为物，以人感人，以精神相应者也。有此感想，有此精神，然后能感人而能自感也。所谓感情移入，近世美学家所推论，视为重要者，盖此之谓也欤？"陈师曾所说的"感情移入"指的是西方"近世美学家所推论"的"移情说"，与清代恽寿平"摄情"说是一回事，而"摄情"说来源于《庄子》"天地与我并生，而万物与我合一"，并以庄周梦蝶的寓言，生动地描述了"身与物化"的审美境界。这一"物我为一"的"物化"理论，对中国画创作实践发生很大影响。恽寿平"摄情"说的特征就是"物我为一"。王向峰主编《文艺美学辞典》："移情说又称审美移情说，十九世纪后半期西方美学界最盛行的一种说法，其先驱是德国美学家弗利德里希·费肖尔、劳伯特·费肖尔父子，其主要代表人物有德国美学家里普斯、谷鲁斯，英国美学家浮龙·李和法国美学家巴希等。所谓移情作用，就是感情的外射作用，即把原本在我的情感外射或感入到物的身上去，使这些情感也为外在事物所有。也就是在观察外界事物时，设身处在事物的境地，把原来没有生命的东西看成有生命的东西，仿佛它也有感觉、思想、情感、意志和活动，同时，人自己也受到对事物的这种错觉的影响，多少和事物发生同情和共鸣。这种移情作用的特征是物我同一：所谓物，是受我的生命灌注的物，因而也是有生命的物，而不是客观存在着的自然的物；所谓我，是观照的自我，是生活在物中的我，我通过物，可以观照到自我。简言之，我就是物，物就是我。"（周积寅）

【山川使予代山川而言】 清代原济《石涛画语录·山川章第八》："山川使予代山川而言也。"张安治《形、神及其他》云："石涛这一段脍炙人口的画论，十分突出个性的表现，把自己说成是'山川的代言人'。继承了老庄思想，以为自己和大自然几乎合而为一。但他在这段文字中和创作实践中，还是很重视感性认识，努力从山水中收集素材，决不是全凭主观臆造。"（周积寅）

【神遇】 清代原济《石涛画语录》："搜尽奇峰打草稿也，山川与予神遇而迹化也，所以终归之于大涤也。"神遇：精神上的感知。《庄子·养生主》："臣以神遇，而不以目视。"陆德明释文引向秀曰："暗与理会谓之神遇。"（周积寅）

【搜尽奇峰打草稿】 清代原济《石涛画语录·山川章第八》："搜尽奇峰打草稿也。"《黄宾虹画语录》释云："石涛曾说'搜尽奇峰打草稿'，此最要紧，进而就得多打草图，否则奇峰也不能出来。懂得搜奇峰是懂得妙理，多打草图是能用苦功，妙理、苦功相结合，画乃大成。"潘天寿《听天阁画谈随笔》释云："'搜尽奇峰'，是选取多量奇特之峰峦，为山水画布置时作其素材也。'打草稿'，即将



清·原济《搜尽奇峰打草稿》

所收集之画材，自由配置安排于画纸上，以成草稿，即经营布陈也。二者相似而不相混。”

（王凤珠）

【眼中之竹，胸中之竹，手中之竹】 清代郑燮《郑板桥集·题画·竹》：“江馆清秋，晨起看竹，烟光日影露气，皆浮动于疏枝密叶之间。胸中勃勃遂有画意。其实胸中之竹，并不是眼中之竹也。因而磨墨展纸，落笔倏作变相，手中之竹又不是胸中之竹也。”从自然之竹变成笔下之竹，这里就有个从认识生活到表现生活的艺术创作全过程：“自然之竹”是客观存在的对象；“眼中之竹”是通过画家的视觉反映于脑际的印象；“胸中之竹”则经过思维，对印象加以去粗存精、去伪存真、概括提炼而构成的艺术意象；“手中之竹”即将艺术意象运用熟练的笔墨技巧加以表现而诞生出竹的艺术形象。这样的画竹艺术，来自现实，但又不是现实的机械翻版，而是比现实更典型、更美。画竹如此，画人物、山水、花鸟，无不如此。（周积寅）

【胸有成竹】 北宋苏轼《文与可画筼筜谷偃竹记》：“故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，少纵则逝矣。”北宋晁补之《赠文潜甥杨克一学文与可画竹求诗》：“与可画竹时，胸中有成竹。”清代汪之元《天下有山堂画艺·墨竹指三十二则》：“古人谓胸有成竹，乃是千古不传语。盖胸中有全竹，然后落笔如风舒云卷，顷刻而成，则气概闲畅，大非山水家五日一石十日一水，沾沾自以为得意也。”“胸有成竹”，正是把形象当成一个完整的整体来构思。花不是一瓣一瓣地长成的，而是从蓓蕾整个地绽开来，整个地开成一朵花。同样，画家构思和酝酿形象，也不是先想好了眼睛再去想鼻子，而是结合着眼睛、鼻子以至耳朵等等一起去构思的。正因为要“胸有成竹”，所以中国画讲究“意在笔先”。（周积寅）

【胸无成竹】 清代郑燮《郑板桥集·题画·竹》：“文与可画竹，胸有成竹；郑板桥画竹，胸无成竹。浓淡疏密，短长肥瘦，随手写去，自尔成局，其神理具足也。藐兹后学，何敢妄拟前贤。然有成竹无成竹，其实只是一个道理。”胸有成竹与胸无成竹是有法与无法的关系。清代郑绩《梦幻居画学简明》云：“或曰‘画无法耶？’予曰：不可有法也，不可无法也，只可无有一定之法。”一个画家如果



清·郑燮《墨竹》

不深入观察了解或者根本没有见过自然界中的竹子，要他画竹，必然是“心中无数”，也是我们通常所理解的“胸无成竹”（无法），因此作画前必须“意在笔先”，对所描绘的对象做到“心中有数”，即“胸有成竹”（有法），所谓“定则”。虽有成竹，也只是一片朦胧不甚明晰的审美意象。及至下笔，可能与原意相合，也可能与原意不相合，这时，当不可受“有法”、“定则”即“胸有成竹”的束缚，必须随机应变，信手拈来，才能产生预想不到的、“趣在法外”的艺术效果。所谓“化机”（无有一定之法），就是板桥所说的“胸无成竹”。“有成竹”，后“无成竹”；后“无成竹”，是先“有成竹”发展的极致，是“无法而法”之“至法”，所以说“只是一个道理”。板桥的这一理论的提出，与写意画落墨在生宣上

有关，这和北宋文同时代使用的绢、熟纸不同，要求也不一样。这是板桥见解精深独到之处，也是继承与发扬传统的出色表现。（周积寅）

【身忘于衣，口忘于味】 清代郑燮题李方膺《墨梅图》卷："兰竹画，人人所为，不得好。梅花，举世所不为，更不得好。惟俗工俗僧为之，每见其几段大炭撑拄吾目，真恶秽欲呕也。睛江李四哥独为于举世不为之时，以难见奇，以孤见实。故其画梅，为天下先。日则凝视，夜则构思，身忘于衣，口忘于味，然后领梅之神，达梅之性，挹梅之韵，吐梅之情，梅亦俯首就范，入其剪裁刻划之中而不能出。""身忘于衣，口忘于味"是郑燮对李方膺画梅全神贯注于梅花的赞美，意思是李方膺画梅成痴，以至对外物浑然不觉。所谓要专于此，先痴于此。只有付出异于常人的努力，才能获得异于常人的成就。（王宗英）

【发于心，领于目，应于手】 清代丁皋《写真秘诀》："写真一事，须先知意在笔先，气在笔后……然其为意为气，皆发于心，领于目，应于手，则神贯乎人，人在于我，我禀于法，则自然笔笔皆肖矣。"画家进行人物写真时，必须要对其描绘对象仔细观察，初步领会对象基本特征，即所谓"领于目"；接下来画家还要在下笔之前进行艺术构思，考虑如何经营位置、如何处理笔墨关系等等，即所谓"发于心"；最后画家通过手中的笔描绘出经过加工的艺术形象，即所谓的"应于手"。至此，便是完成了艺术创作的整个过程。（尚可　闫春鹏）

【目中有山，意中有水】 清代笪重光《画筌》："目中有山，始可作树；意中有水，方许作山。"画家创作山水画，必须对画面的艺术形象有全盘考虑，不能就事论事，不能就物写物，在表现树木时，心中必须有山峦的大布局，树木的表现必须要与山峦总体结构相协调。而表现水的时候意象当中必须考虑到水的布置，这样山峦流水在画面中就相得益彰，树、山、水三者的艺术形象在画面之中便浑然交融起来了。（陈见东）

【向纸三日】 《李可染画论》："创作不要坐下就动笔画。要对景久坐，对景久观，对景凝思，还要思考设计。这张画表现什么思想，如何艺术加工，是什么情调，是浓重的，还是淡雅的，是雄是秀，是热调子还是冷调子……古人说：'向纸三日。'就是说对着白纸多多构思，最好当描写的对象在脑子里已形成一张画的时候再动笔。"（王凤珠）

【三思】 《黄宾虹画语录》："'三思而后行'：一是作画之前有所思，此即构思；二是笔笔有所思，此即笔无妄下；三是边画边想。此三思，也包含着'中得心源'的意思。"（王凤珠）

【山水画创作过程有四】 《黄宾虹画语录》："山水画家，对于山水画创作，必然有着它的过程，这个过程有四：一是'登山临水'；二是'坐望苦不足'；三是'山水我所有'；四是'三思而后行'。此四者缺一不可。"（王凤珠）



现代・黄宾虹《五龙潭小景》

5. 虚静论

【虚静】 虚静是关于绘画创造过程中，画家如何进入创作状态的理论。指一种不受任何主观或客观的干扰，专心致志，平心静气的精神状态。它是进行创作构思的基本前提，亦是艺术创造的一种高层次的境界。“虚静”说源于《庄子·天道》：“言以虚静推于天地，通于万物，此之谓天乐”，“夫虚静恬淡寂寞无为者，天地之本”。“虚”主要指心虚，心虚而通道。要使心虚，必须使心处于无为的状态，排除外界干扰和私心杂念，从而“虚而待物”。只有虚空的心境，才能容纳万事万物。心静则明，明才能体察万事万物，引发想象，进入创造审美对象的境地。魏晋时，“虚静”最早被引入艺术创作理论中。南朝梁刘勰《文心雕龙·神思》：“是以陶钧文思，贵在虚静，疏瀹五脏，澡雪精神。”北宋苏轼主张目见耳闻，要求观万物之变，特别强调静观，所谓“欲令诗语妙，无厌空且静。静故了群动，空故纳万境”（《苏轼诗集·送参寥师》卷十七）。禅宗的“空”、“静”、“无我”等概念，对“虚静”说也有着影响。庄子“解衣般礴”说，“是借用画画的故事讲道家‘任自然’的思想，本意原不在论画，但这种不受世俗礼法束缚的思想，却道出了艺术创作的一条特殊性，即艺术家创作时应有的精神状态”，即“无论是画画还是写字”，“都不能受束缚”（葛路《中国古代绘画理论发展史》）。中国画论非常重视绘画创作中的虚静状态：“夫画道者，本寂寞之道。”（齐白石语）强调作画必先“澄怀味象”（南朝宋宗炳语），“澄怀观道，静以求之”（清代恽寿平语），“静室僧趺，忘怀万虑”（南宋米友仁语），“胸次洒脱，中无障碍，如冰壶澄澈，水镜渊渟”（明代吴宽语），“脱去尘浊”（明代董其昌语），“廓然无一物”（明代李日华语），“然后烟云秀色与天地生生之气自然凑泊笔下，幻出奇迹”（刘海粟语），若是“心胸有尘俗之气”，“不若不画之为愈”（南宋刘学箕语），因为“不能得其天然之野态”（清代布颜图语）。 （周积寅）

【解衣般礴】 庄周《庄子·外篇·田子方》：“宋元君将画图，众史皆至，受揖而立，舐笔和墨，在外者半。有一史后至者，儃儃然不趋，受揖不立，因之舍。公使人视之，则解衣般礴，裸。君曰：‘可矣，是真画者也。’”清代恽寿平《南田画跋》说：“作画须有解衣般礴、旁若无人之意，然后化机在手，元气狼藉，不为先匠所拘，而游于法度之外矣。”俞剑华《中国画论类编》上《庄子论画》按：“‘解衣般礴’一语，已成中国画家之口头禅，盖真正画家必须心有主宰，胸储造化，不受世俗束缚，打破清规戒律，始能有不朽之创作。” （周积寅）

【澄怀味象】 南朝宋宗炳《画山水序》：“贤者澄怀味象。”宗炳“澄怀味象”说体现了他的老庄美学观，所谓“澄怀”，就是庄子的“心斋”、“坐忘”，老子的“涤除玄鉴”，澄澈胸怀，去除一切尘世的俗念，保持一种“虚以待物”的审美心境。“味象”，就是以澄澈的胸怀体味玩赏客观的自然物象，从中得到审美的享受和愉悦。 （周积寅）

【澄怀观道，静以求之】 清代恽寿平《南田画跋》：“川濑氤氲之气，林岚苍翠之色，正须澄怀观道，静以求之。若徒索于毫末间者，离矣。”澄怀：心灵净化，胸怀澄明。即老子所说的“涤除玄鉴”，庄子所说的“心斋”、“坐忘”。观道：即以虚静空明的心胸去观照自然之道。静：即指虚静的心胸。 （孔六庆）

【斋戒疏瀹，方始援毫】 北宋郭若虚《图画见闻志·卷三》“孙知微条”：“知微凡画圣像，必先斋戒疏瀹，方始援笔。”佛教徒表示虔诚信奉，不饮酒、不吃荤叫做斋戒。疏瀹：洗涤。《庄子·知北游》：“汝斋戒，疏瀹而心，澡雪而精神。”是说画家必须清除一切杂念，才能进入创作时不受任何主客观的干扰，专心致志，平心静气的精神状态。 （周积寅）

【静室僧趺，忘怀万虑】 明代张丑《清河书画舫》载米友仁语：“世人知余善画，竞欲得之，鲜有晓余所以为画者。非具顶门上慧眼者，不足以识；不可以古今画家者流目之。画之老境，于世海中一毛发事。泊然无著，每静室僧趺，忘怀万虑，与碧虚寥廓同其流荡。”“静室僧趺，忘怀万虑”，意为在安静的室内打坐让内心淡泊无事、尘虑消除。米友仁认为他内心只有处于虚静无虑状态之中才“所以为画”。 （孔六庆）

【胸次洒脱，中无障碍】 清代李佐贤《书画鉴影》载明代吴宽语：“右丞胸次洒脱，中无障碍，如冰壶澄澈，水镜渊渟，洞鉴肌理，细观毫发，故落笔无尘俗之气，孰谓画诗非合辙也。”说明画家已



清・恽寿平《高岩乔木图》

“脱去尘浊”进入了创造审美对象的境地。（孔六庆）

【胸中廓然无一物】 明代李日华《紫桃轩杂缀》：“文徵明自题其米山曰：‘人品不高，用墨无法。’乃知点墨落纸，大非细事，必须胸中廓然无一物，然后烟云秀色，与天地生生之气，自然凑泊，笔下幻出奇诡。若是营营世念，澡雪未尽，即日对丘壑，日摹妙迹，到头只与髹采圬墁之工，争巧拙于毫厘也。”句中的“胸中廓然无一物”的“物”，是指世俗、尘俗的杂念。此类杂念尽除，是对画者在心性境界方面提出的要求。（孔六庆）

【寂寞无可奈何之境】 清代恽寿平《南田画跋》：“寂寞无可奈何之境最宜入想，亟宜着笔。所谓天际真人，非鹿鹿尘埃泥滓中人所可与言也。”寂寞即寂静之意，无可奈何即无法言说之意。寂静而无法言表的境界是画家最容易进行艺术构思和着笔创作的时刻。（陈见东）

【胸涤尘埃】 清代布颜图《画学心法问答》：“夫惟胸涤尘埃，气消烟火，操笔如在深山，居处如同野壑，松风在耳，林影弥窗，抒腕探取，方得其神；否则虽绘其形，如园林之木植不能得其天然之野态。”画家只有涤尽胸中尘俗之气，方能使主体进入虚静状态，物我为一，运笔使墨才能传其神韵，尽得其天然之态。（张曼华）

【脱尽画家习气为妙】 《虚斋名画录》载明代王□登论画：“画法贵得韵致而境界因之，全在纵横挥洒，脱尽画家习气为妙。”绘画的韵味是衡量作品好坏的标准，是一个画家境界的体现，但要做到这一点画家必须能够挥洒自如，解衣般礴，表现自我的真性情，因此一个真正的艺术家必须跳脱传统的束缚与约束，才能进入自由的创作境界。他反对因袭传统，特别鄙弃对绘画程式不加理解、生搬硬套的“画家习气”。（刘亚璋）

【脱尘境而与天游】 清代戴熙《习苦斋题画》：“元人高逸一派，专于无笔墨处求之，所谓脱尘境而与天游耳。”“脱尘境而与天游”指逸品之画，使观者神畅意适，进入忘我境地，心与自然合而为一的超脱境界。逸作为一种审美品质，贴切地表达了中国古代知识分子所孜孜追求的清高、旷达、超脱、飘逸的生活情趣和审美理想。文人士大夫藉以山水画中的笔墨形式，以淡写逸，达到了主观情感与表现形式的完美结合与统一。（荆琦）

【夫画道者，本寂寞之道】 《齐白石谈艺录》：“夫画道者，本寂寞之道。其人要心境清逸，不慕名利，方可从事于画。”寂寞：清静；无声。画家要处于一个安静的环境，保持自己寂寞、清逸、忘我的心境，以此为画，乃画之道也。清代恽寿平《南田画跋》亦云：“寂寞无可奈何之境最宜入想，亟宜着笔。所谓天际真人，非鹿鹿尘埃泥滓中人所可与言也。”又云：“笔笔有天际真人想，一丝尘垢便无下笔处。”皆是有关“画道”与“寂寞”的阐释与注解。（孔六庆）

6. 理法论

【理法】 理、法，是关于中国画创造过程中画家创作规律与方法的两个概念，即画理与画法。

理，一指道理、法则。《易·系辞上》：“易简而天下之理得矣。”《礼·仲尼燕居》：“礼也者，理也。”《疏》：“理，谓道理，言理者使万物合于道理也。”一指文理、条理。《荀子·正名》：“形体色理以目异。”《礼·内则》：“渍取牛肉，必新杀者，薄切之，必绝其理。”绝其理，谓横断其文理筋络。综而论之，理，则体现各种事物自身的特殊规律（法则、原理）。而体现绘画自身的特殊规律者，谓之画理。

南朝宋宗炳“应目会心为理”、“神超理得”、“理入影迹”，其“理”字在中国画论中较早出现。其后，南齐谢赫“穷理尽性”，五代荆浩“文理合仪”，皆言画理。唐末吴融诗云“良工善得丹青理”。北宋郭若虚批评当时入画“金童玉女”及“神仙星官”，“贵其姱丽之容”，那是“不达画之理趣”。北宋苏轼论及画中常形与常理问题“山石竹木，水波烟云”，“无常形而有常理”，“常形之失”，“不能病其全”，而“常理之不当，则举废矣”。他赞扬北宋文同（与可）“之于竹石枯木，真可谓得其理者矣”。北宋刘道醇“六要”中有“变异合理”、“狂怪求理”之说，是谓创造中不管构图、笔墨如何变化、放狂、奇怪，但合于画理。北宋张怀指出“造乎理者，能画物之妙，昧乎理则失物之真”。元代黄公望强调“作画只是个理字最要紧”。明代文徵明评



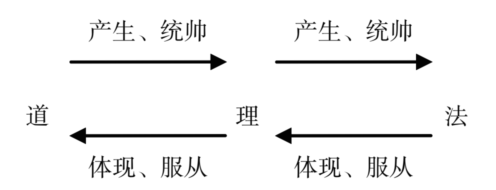
清·石涛《黄山八胜图》

“上古之画尽于神，中古之画入于逸，均之各有至理”。清代范玑说：“画论理不论体，理明而体从之。如禅家之参最上乘，得三昧者，始可以为画……求三昧当先求理。”清代秦祖永则对作画理与气的关系作了阐述：“有气无理，非真气也；有理无气，非真理也。”“理与气会”，方成“妙境”。

法：一指法则、法度、规章。《周礼·天官·小宰》：“以法掌祭祀、朝觐、会同、宾客之戒具。”《注》：“法，谓其礼法也。”《礼·典礼下》：“谨修其法而审行之。”《注》：“其法，谓其先祖之制度若夏、殷。”一指标准、模式。《管子·七法》：“尺寸也、绳墨也、规矩也、衡石也、斗斛也、角量也，谓之法。”《墨子·辞过》：“故圣王作为宫室，为宫室之法。”一指方法、作法。《史记·项羽本纪》：“于是项梁乃教籍兵法。”综而论之，法指创造各种事物的法度（法则），而体现在创造绘画的法度（法则）称画法。

唐代朱景玄认为王墨、李灵省、张志和三人的画“非画之本法，故目之为逸品”。元代汤垕说“故人以界画为易事”，其实不然，“求合其法度、准绳，此为至难”。明代鲁得之指出作画“能者自得，无一成法”。清代石涛强调“一画之法，乃自我立”，要“我用我法”，并论述了无法与有法之关系：“至人无法，非无法也，无法而法，乃为至法。”清代王概亦云：“或贵有法，或贵无法，无法非也，终于有法更非也。惟先矩度森严，而后超神尽变，有法之极归于无法。”清代郑绩亦发表了类似看法：“不可有法也，不可无法也，只可无有一定之法。”

关于理与法的关系，郑奇在《中国画哲理刍议》一书中曰：道统帅理，理统帅法；众理归于一道，众法归于一理。三者之间的关系是：



清代石涛对画理与画法的关系问题作了最深刻的阐述：“得乾坤之理者，山川之质也；得笔墨之法者，山川之饰也。知其饰而非理，其理危矣，知其质而非法，其法微矣。”他最后得出结论：“画之理，笔之法，不过天地质与饰也。”又说：“理尽法无尽，法尽理生矣。”是谓物有常理（理尽）而画无定

法(法无尽),最妙之法(法尽)依于常理(理尽),必进乎道。道生理,理生法,法体现理,理体现道,道、理、法不可分。清代蒋和指出作画“理法相生”,才能“气机流畅,自不与凡俗等”。黄宾虹则认为:“作画应入乎规矩范围之中,又应超出规矩范围之外,应纯任自然,不假修饰,更不为理法所束缚。” (周积寅)

【理】 见“理法”条。

【画理】 唐代吴融诗句:“良工善得丹青理。”(见元代黄公望《写山水诀》)丹青:此指绘画。丹青理即“画理”。元代倪瓒《画谱》册:“二树势若戈戟,大者为将,小者为佐,将佐得宜,行伍整肃,画理自得矣。”清代恽寿平《南田画跋》:“尝谓天下为人,不可使人疑。惟画理当使人疑,又当使人疑而得之。”画理:指体现绘画自身的特殊规律者。

(周积寅　王凤珠)

【画理当使人疑,又当使人疑而得之】 清代恽寿平《南田画跋》:“尝谓天下为人,不可使人疑。惟画理当使人疑,又当使人疑而得之。”俞剑华《中国画理论初稿》油印本释曰:“至于画理,有比较显明的,有比较隐晦的。显明的一望而知,隐晦的须费猜测,是耶?非耶?难以决定,必须深入研究,多方寻味,始能豁然贯通,得其真谛。” (周积寅)

【画要明理】 明代唐志契《绘事微言》卷一《画要明理》:“凡文人学画山水,易入松江派头,到底不能入画家三昧。盖画非易事,非童而习之,其转折处必不能周匝。大抵以明理为主。若理不明,纵使墨色烟润,笔法遒劲,终不能令后世可法可传。郭河阳云:‘有人悟得丹青理,专向茅茨画山水。’正谓此。”唐志契所说的“理”是指要符合矩度、措置合理,是山水画构图的基本法则。在他看来,文人之画多为“逸笔草草、不求形似”的遣性之笔,没有“童而习之”的扎实基本功,所以纵然笔精墨妙,但“其转折处必不能周匝”,也“不能入画家三昧”,当然更不能“令后世可法可传”。唐志契接着对文中“理”的概念进行了界定与阐发,“苏州画论理,松江画论笔。理之所在,如高下大小适宜,向背安放不失,此法家准绳也。笔之所在,如风神秀逸,韵致清婉,此士大夫气味也。任理之过易板痴,易叠架,易涉套,易拘挛无生意,其弊也流而为传写之图障。任笔之过,易放纵,易失款,易寂寞,易树石偏薄无三面,其弊也流而为儿童之描涂。”可以看到,唐志契虽然强调“画要明理”,但不是孤立、机械地理解,他认为笔墨与理法具有同等的重要性,二者相结合才能决定作品的优劣,并据此把作品分为三个层次:“理与笔兼长,则六法兼备,谓之神品。理与笔各尽所长,亦各谓之妙品。若夫理不成其理,笔不成其笔,品斯下矣,安得互相讥刺耶?” (任大庆)

【至理无古今】 清代龚贤《龚半千课徒画说》:“用笔宜活活能转,不活不转谓之极。活忌太圆极忌方,不方不圆翕且张。拙中寓巧巧无伤,惟意所到成低昂。要之至理无古今,造化安知董与黄。”至理:最根本的道理。翕:聚;合。低昂:高低。董与黄:指南唐画家董源和元代画家黄公望。萧平《龚贤研究集·龚贤与造物》上释云:“(龚贤)讲了用笔的规律,而这种规律正来源于大自然。这种从自然规律中总结出来的理法——‘至理’,无论古今都是一样的,是一种客观存在。它哪里知道董源和黄公望呢!”古代画论中,如顾恺之“以形写神”,“迁想妙得”,谢赫的“气韵生动”,“骨法用笔”,姚最的“心师造化”,张彦远的“意存笔先”,“画尽意在”,张璪的“外师造化,中得心源”,荆浩的“搜妙创真”,文同的“胸有成竹”,苏轼的“诗中有画,画中有诗”,恽寿平的“摄情”,石涛的“搜尽奇峰打草稿”、“借古以开今”、“笔墨当随时代”,郑板桥的“眼中之竹,胸中之竹,手中之竹”等等,都是历代画家观察生活,在创作实践中总结升华,所以说至理是无古今之分的。 (周积寅)

【画论理不论体,理明而体从之】 清代范玑《过云庐画论》:“画论理不论体,理明而体从之。如禅家之参最上乘,得三昧者,始可以为画。未得三昧,终在门外。若先以解脱为得三昧,此野狐禅耳。从理极处求之犹不易得,而况不由于理乎?求三昧当先求理。理有未彻,于三昧终未得也。”此理指画理,是创作的规律和原理,起统帅作用;体本指事物的形体、形状,在画论中引申为体裁、风格,是作品的外在表现。绘画创作关键在于通晓画理,画理掌握后,“怎样画”的问题便可迎刃而解。范玑把这个道理比作参禅的最上乘境界,明白三昧后,才可以为画,不明白三昧就没有入门的可能,只是野狐禅罢了。不过范玑也认为这个道理比较深奥,即使从画理的最高深处探求也不容易明白,更何况那些舍弃画理一味求变的画家呢?画家求三昧应当首先求理,只有在画理贯通的基

础上才有可能探寻到绘画的奥妙与诀窍。

（任大庆）

【条理】 《宣和画谱》:“至于山川形势，屈曲向背，分布远近，各有条理。”明代张风论画:“昔人谓北苑多草草点缀，略无行次，而远看则烟树篱落，云岚沙树，粲然分明。此是行条理于粗服乱头之中，他人为之，即茫无措手。”清代沈宗骞《芥舟学画编·平贴》:“夫条理即是生气之可见者，乱草堆柴，惟无生气，故无条理。山石之脉络亦犹是也。天以生气成之，画以笔墨取之。必得笔墨性情之生气与天地之生气合并而出之，于极繁乱之中仍能不失其为条贯者，方是善画。”俞剑华《中国画论初稿》油印本评述:“所谓条理，就是自然界分布次第，在画上就是经营位置……理有原理、有条理，原理是总的原则，条理是一切组织系统的细节。原理包括条理，条理服从原理，只有原理没有条理就不能实行，只有条理没有原理就没有统率……条理有明显的，有不明显的。画上的条理，太明显了，就不免有板刻拘谨的毛病，缺乏苍茫深秀、浑然一体的感觉，画成印板，毫无气韵。条理太不明显了，也不免有模糊混乱的毛病，缺乏清疏秀逸、远近分明、宾主粲然的感觉，画成糊涂，毫无趣味。所以画上必须有条理，但条理不能太明显，也不能太模糊。最好是在没有条理之中包含着条理，初看无条理，细看有条理。”（周积寅）

【物理】 北宋韩拙《山水纯全集·论云雾烟霭岚光风雨雪雾》:“善绘于此者，则得四时之真气，造化之妙理，故不可逆其岚光而当顺其物理也。”画论中的物理包含两个概念:自然物理与画中物理。自然物理就是客观事物具备的基本属性。韩拙说:“品四时之景物，务要明乎物理，度乎人事。”“天地之间，虽事之多，有条则不紊;物之众，有绪则不杂，盖各有理之所寓耳。”画家要表现事物之真，必先探究其自然物理。清代蒋和《学画杂论》谈写竹“当看真竹，以穷物理”。北宋苏轼也讲“物一理也，通其意则无适而不行”，他在画跋中说:“黄筌画飞鸟，颈足皆展。或曰:‘飞鸟缩颈则展足，缩足则展颈，无两展者。’验之信然。”黄筌未掌握飞鸟的习性规律而失去了自然物理。画中物理是指画家创作的艺术形象是否符合自然规律与时代特征。明代唐志契《绘事微言·卷一·忌纤巧》举例说“石上砌石、树根浮寄、楼宇倾压、路径难通之病”皆是“畸邪无理”。《水口》一节说，画水口必有源头为“天地之定理”。《点苔》一节说，高处大山上之苔“岂有长于突兀处不坚牢之理”。清代方薰《山静居画论》也说:“冠不可巾，衣不可裳，履不可屩，亭不可堂，牖不可户，此物理所定而不可相假者。”并分析道:“画无定法，物有常理。物理有常而其动静变化机趣无方，出之于笔，乃臻神妙。”忽视画中物理则会出现“花木不时，屋小人大”等“有形病”，便会出现张彦远《历代名画记·卷二》记载的“吴道子画仲由，便戴木剑;阎令公画昭君，已着帏帽”的不合理画面。物理虽是“常理”，但在艺术表现中也可以逾越。竹子本为绿色，但历代文人多作墨竹，苏轼更以朱砂写竹，“随造自成妙理”。王维画物多不问四时，或作雪中芭蕉，沈括赞其“奥理冥造”、“造理入妙”。所以，辩证看待物理应如黄宾虹云:“理从造化变化中来”，“不为物理所拘，即无往而非理。”（任大庆）



清·谢荪《荷花图》

【妙理】 北宋苏轼《书吴道子画后》:“寄妙理于豪放之外。”北宋李澄叟《画山水诀·泛说》:“若悟妙理，赋在笔端，何患不精?”元代汤垕《画鉴》:“细微处始入妙理。”指精深的道理。与“精理”、“奥理”意义相同。《宣和画谱》:“能巧之外，曲尽精理。”北宋沈括《梦溪笔谈·书画》:“世之观画者，多能指摘其间形象位置，彩色瑕疵而已。至于奥理冥造者，罕见其人。”（周积寅）

【精理】 见“妙理”。

【奥理】 见“妙理”。

【穷理尽性】 南齐谢赫《画品》“陆探微”条:“穷理尽性，事绝言象。包前孕后，古今独立。非

复激扬所能称赞，但价重极乎，上上品之外，无他寄言，故屈标第一等。”“穷理”指穷究客观事物的一般规律，在绘画中具体是指把握客观事物具体的体貌、特征，从而能抓住对象的规律。“尽性”是指通过对客观事物的描绘而表达其本质特征，传达出艺术感染力。（刘星）

【文理合仪】 五代后梁荆浩《笔法记》：“妙者思经天地万类性情，文理合仪，品物流笔。”此处“文”指客观存在外在表象，“理”指万事万物内在的规律，“仪”指准则，法度。所谓“文理合仪”说的是无论是外在所表现出的客观存在的样貌，还是内里的规律，都要符合法度，不能违背客观事实。（蒋宁宁）

【理致】 北宋刘道醇《圣朝名画评》“尹质”条：“评曰：孙怀说气格清峭，理致深远。”理致，指理趣、情致。（周积寅）

【理趣】 北宋郭若虚《图画见闻志》卷一：“历观古名士画金童玉女即神仙星官中，有妇人形相者，貌虽端严，神必清古，自有威重俨然之色，使人见则肃恭，有归仰之心。今之画者，但贵其姱丽之容，是取悦于众目，不达画之理趣也。”理，即道理、法则；趣，即审美趣味。二者不相互排斥，但也不能相互替代，是一种相辅相成的关系，理在趣中才会令人“味之无极”。蕴含理趣的作品必然有理、有象、有趣，能够包含物理、哲理、志趣于艺术形象之中，给人以深刻的启迪与教育。艺术作品中的理趣，是通过托物喻志的间接途径来表现的。自然景物中存在着客观普遍的理，这个理是事物内在的关系、规律，但是任何外界事物本无所谓理趣，理趣只有人在审美活动中才能感知、领悟，作为审美主体的人是借助丰富的想象与联想，使反映在头脑里的自然之物有了与理、象融合在一起的情趣。（任大庆）

【理势】 清代王概等《芥子园画传·画花卉布置点缀得势总说》：“画花卉全以得势为主……著色象其形采，渲染得其神气，又在乎理势之中。”是说画花卉不但要得理，还要势，因为迎风含露，姿势极为重要，姿势不准就不能生动活泼。其实，不仅画花卉要得理势，画山水也要得理势。（周积寅）

【理气】 南朝宋宗炳《画山水序》：“闲居理气，拂觞鸣琴，披图幽对，坐穷四荒。不违天励之藂，独应无人之野外。”清代王昱《东庄论画》云：“画中理气二字，人所共知，亦人所共忽，其要在修养心性则理正气清，胸中自发浩荡之思，腕底乃生奇逸之趣，然后可称名作。”清代秦祖永《桐阴论画》：“画中理气二字最需参透。有理方可与言气。有气无理，非真气也；有理无气，非真理也。理与气会，理与情谋，理与事符，理与性现，方能摈落筌蹄，都成妙境。”是谓画家要调理自己的气，处理好理气二字的相互关系，使理与气会，理正气清，关键在于修养心性。（周积寅）

【常形与常理】 北宋苏轼《苏东坡集·净因院画记》前集卷三十一：“余常论画，以为人、禽、宫室、器用皆有常形，至于山石竹木、水波烟云，虽无常形而有常理。常形之失，人皆知之；常理之不当，虽晓画者有不知。故凡可以欺世而取名者，必托于无常形者也。虽然，常形之失，止于所失而不能病其全；若常理之不当，则举废之矣。以其形之无常，是以其理不可不谨也。世之工人，或能曲尽其形，至于其理，非高人逸士不能辨。与可（文同）之与竹石、枯木，真可谓得其理者矣。”常形：指客观事物的固定形态。常理：指客观事物的内部规律。俞剑华《中国画理论初稿》油印本评述：“所谓常形，就是一般的形状，常理就是一定的道理。形是具体的，不但画的人容易表现，看的人也容易了解。理是抽象的，不但画的人难于把握，就是看的人也不易洞察。画家避实就虚，因此不画有常形的东西，专画无常形的东西，如此可以容易欺世盗名，哗众取宠。又常形之失是局部的，无损于大体；常理之失是全体的，虽有局部优点，也要同归于尽……苏轼的说法，有其正确的一面，但并不完全正确。他说‘人禽、宫室、器用，皆有常形；至于山石、竹木、水波、烟云，虽无常形而有常理’。我们认为人禽、宫室、器用与山石、竹木、水波、烟云，都是有形之物，也都是有理之物，实在难于区别。至于说有常形，人禽、宫室、器用有常形也没有常形，常形之中有许多变形。人与人不同，禽与禽不同，宫室、器用也各有不同。山石、树木、水波、烟云无常形，也有常形，无常形之中有一定的常形。山石变不成竹木，水波也不同于烟云。所以说人禽、宫室、器用有常形，山石、竹木、水波、烟云无常形是说不通的。人禽有人禽的理，宫室有宫室的理，器用也有器用的理。说人禽、宫室、器用只有常形没有常理，也是说不通的。至于说‘常形之

失，止于所失而不能病其全’，固有一部分道理，但绘画是造型艺术，是要‘以形写神’，以形达理，形若不正确，就很难达到传神合理的地步。例如一个人像，目的固在传神合理，但是把鼻子或眼睛画错了，是无论如何也很难传神合理的，也很难成为一幅好画的。常形之失，还是可以举体皆废掉。画的题材内容，也很难说，那个一定容易，那个一定困难。这与时代的要求和画家的习性有关。宋以前多画道释、人物、宫室、界画，宋以后多画山水、花鸟、兰竹，未必宋以后的画家都是欺世盗名的。至于说‘工人仅能尽形，高人逸士才能穷理’，这是封建时代轻视劳动人民，从张彦远到郭若虚的传统观点。也就是轻视专业画家、推崇业余画家，是专为文人画张目的。” （周积寅）

【作画只是个理字最紧要】 元代黄公望《写山水诀》：“作画只是个理字最紧要，吴融诗云：‘良工善得丹青理’”。这个“理”指画家应遵循的一切创作规律，包括章法、笔法、墨法等。黄公望之所以认为理字最紧要，是因为在此前的画论中，“理”的出现频率很高。早在南朝宋宗炳《画山水序》中就有“应会感神，神超理得”、“栖形感类，理入影迹”等论述，南朝齐谢赫《画品》中也有“穷理尽性，事绝言象”的评语，随后，南朝陈姚最《续画品》又提出“方穷至理”、“畴访理绝”等言论。可以说，“理”的概念在中国画发展初期，就一直成为最常涉及的创作和评判标准之一。五代时，“理”更为广泛用于评画，如荆浩《笔法记》：“张僧繇所遗之图，甚亏其理。”“李将军理深思远，笔迹甚精。”北宋郭若虚《图画见闻志》批评当时的画家把女仙画成“娉丽之容”而“不达画之理趣”。到了元代，黄公望对“理”的意义范畴研究有了进一步深入。联系《写山水诀》全文看，一方面他总结了大量的山水创作技法，以此作为学画入门的基础；更重要的是，他在文章的最后进行了总结，把前面所有的技法统归于一“理”，认为这才是作画的“最紧要”。如他在文末讲“作画要去邪、甜、俗、赖四字”，就已经脱离了技法层面而近乎道了，所以他赞成吴融的观点，“善得丹青理”方可为“良工”。 （任大庆）

【作画以理、气、趣兼到为重】 清代王原祁《雨窗漫笔》：“作画以理、气、趣兼到为重，非是三者，不入精、妙、神、逸之品。”“理”：指画理、绘画创作的规律、原理；“气”：指气势、气韵；“趣”：指情趣、趣味。三者缺一不可，合则完美。 （任大庆）



南宋·李迪《风雨归牧图》

【造乎理者能画物之妙，昧乎理则失物之真】 北宋张怀《山水纯全集·后序》：“人为万物之最灵者也，故合于画。造乎理者能画物之妙，昧乎理则失物之真。何哉？盖天性之机也。性者，天所赋之体；机者，人神之用，机之发，万变生焉。惟画造其理者，能因性之自然，穷物之微妙，心会神融，默契动静于一毫，投乎万象，则形质动荡，气韵飘然矣。故昧于理者，心为绪使，性为物迁，汩于尘坌，扰于利役，徒为笔墨之所使耳，安足以语天地之真哉！”通达画理的画家能画出景物的精妙之处，不懂画理则会失去景物的本真面貌。张怀还进一步解释，天是人的本性的内在根源，本性是天所赋予的外在表现，人与神在这方面是一致的。内在根源一旦萌发，则事物的形态就千变万化。只有在绘画中明晓这个道理，才能够循着本性去表现自然事物中的规律，才能在绘画的过程中心神融会，把各种细微变化汇于笔端，展现出万千气象，这样的作品才可以形质兼备、气韵飘然。所以，不懂画理者，心境被情绪驱使着，性情因不同外物变化着，很容易受到利益的役使而困扰于尘埃之中，这样的画家仅仅算是有了笔墨的外形，也谈不上表现天地之真谛。 （任大庆）

【格物致知】 清代邹一桂《小山画谱·八法四知》：“四曰知物：物感阴阳之气而生，各有所偏

……欲穷神而达化，必格物以致知。”格物致知：语出《礼记·大学》：“致知在格物，物格而后知至。”谓要想获得知识，必穷究事物的原理。（周积寅）

【法】 见“理法”条。

【画法】 明代文徵明《跋江贯道画卷》：“画法之妙，余虽不能识，而诸贤题咏，皆清丽可喜。”画法，指绘画技法。（周积寅）

【法度】 南宋邓椿《画继》卷十《论近》：“图画院四方召试者源源而来，多有不合而去者；盖一时所尚专在形似，苟有自得，不免放逸，则谓不合法度，故所作止于众工之事，不能高也。”法度，指绘画创作中遵循的规律与法则。邓椿批判院体画因拘泥于法度而止步于工匠之画，“不能高也”。明清之际，对“有法”与“无法”的讨论颇为重视。清石涛认为在创作方法和艺术手法方面并无一定之法：“无法而法，乃为至法”（《石涛画语录》）。面对古法，应“具古以化”，强调“法乃我自立”。清方薰亦认为画有画法，但没有一定的方法，即使是“六法”也不是金科玉律，乃“画之大凡耳”（《山静居画论》）。面对画法，各人需意会而灵活运用，“变化古人，自出手眼”，才能“法亦妙有不同”（《山静居画论》）。因此，在绘画创作中，应正确处理好“有法”与“无法”的关系：既要遵循法度，又要避免拘泥法度；既要学习传统，又要有自家面目。（张曼华　谢江岚）

【法法不宗而成】 清代朱耷《题山水画》：“法法不宗而成，笔墨名家奚敢。”是说画家以古人既有的方法为师但不是完全以其为宗法，只有这样才能成为真正名家。画家学习古人的方法要学习其内在神蕴，而不能拘于所谓的既有的方法，明代唐志契《绘事微言》认为学习古人“师其意而不师其迹乃真临摹也”，明代李流芳《〈檀园论画·山水〉》云：“夫学古人者，固非求其似之谓也。”都是旨在说明画家必须从古人窠臼中脱离出来才能有所成就。（陈见东）

【绳墨】 北宋郭若虚《图画见闻志》：“画楼阁多见四角，其斗栱逐铺作为之，向背分明，不失绳墨。”绳墨原指木匠画直线用的工具。此比喻规矩或法度。《史记·老子韩非列传》：“韩子引绳墨，切事情，明是非。”（周积寅）

【楷模】 语见北宋郭若虚《图画见闻志·论制作楷模》卷一。邓白《图画见闻志注》：“所谓楷



清·朱耷《山水图》

模，就是法则，也即是绘画创作的基本知识。著者在篇中提出除了艺术技术之外，应具备各方面的知识：如人物的性格典型；及衣纹、林木、山水、畜兽、花果、翎毛、屋木等的特征和规律；还详细列举鸟类的各种部位名称和建筑上许多专有名词。认为画家必须熟识生活，深入理解对象，才能真实生动地表现出事物的精神特质。所论体现了我国绘画的优良传统，值得重视和研究。”（王凤珠）

【学者必自法度中来始得之】 元代李衎《竹谱详录》：“文湖州授东坡诀云：‘竹之始生，一寸之萌耳，而节叶具焉。自蜩腹蛇，至于剑拔十寻者，生而有之也。今画竹者乃节节而为之，叶叶而累之，岂复有竹乎。故画竹必先得成竹于胸中，执笔熟视，乃见其所欲画者，急起从之，振笔直遂，以追其所见，如兔起鹘落，稍纵则逝矣。’坡云：‘与可之教予如此，予不能然也。夫既心识所以然而不能然者，内外不一，心手不相应，不学之过也。’且坡公尚以为不能然者，不学之过，况后之人乎？人徒知画竹者不在节节而为，叶叶而累，抑不思胸中成竹，从何而来，慕远贪高，逾级躐等，放弛情性，东抹西涂，便为脱去翰墨蹊径，得乎自然。故当一节一叶，措意于法度之中，时习不倦，真积力久，至于无学，自信胸中真有成竹，而后可以振笔直遂，以追其所见也。不然徒执笔熟视，将何所见而追之



元·李衎《双钩竹图》

耶？苟能就规矩绳墨，则自无瑕类，何患乎不至哉！纵失于拘，久之犹可达于规矩绳墨之外，若遽放逸，则恐不复可入于规矩绳墨，而无所成矣。故学者必自法度中来始得之。”李衎是元代画竹的高手，其画竹初学于王庭筠，后师法文同，并对竹子的形态特征进行了深入的研究。元代随着文人画的发展，文人画理论的负面影响在实践中亦有所显现，不少画家忽略了对绘画方法的学习与研究，而一味强调游戏翰墨，逸笔草草，并以为绝去“蹊径”得乎“自然”。李衎在自己的绘画著述中多次对这一现象进行了批评，在《竹谱详录》中，他以文与可教苏东坡画竹的故事来证明对绘画方法的学习与刻苦训练是画好画的必要条件。他认为学画者贪高慕远，不顾自身的基础，一味强调放逸必然会失去法度，无所成就。学画者应当从方法、规矩入手，循序渐进，最终达到自由的状态。很显然，李衎的这一观点对于文人画而言无疑是有正面意义的。（刘亚璋）

【能者自得，无一成法】 明代鲁得之《鲁氏墨君题语》：“眉公尝谓余曰：‘写梅取骨，写兰取姿，写竹直以气胜。’余复曰：‘无骨不劲，无姿不秀，无气不生。惟写竹兼之。能者自得，无一成法。’眉老亦深然之。”指画家在创作时，要依据自身的审美感受，不因袭前人固定成法，注重创新，独树一帜。（荆琦）

【无法说】 清代朱耷《题石涛疏竹幽兰图》：“南北宗开无法说，画图一向泼云烟。”南宗取顿悟，北宗取渐修，朱耷认为南北宗之“无法说”，即无一定法则之说。（周积寅）

【一画之法，乃自我立】 清代石涛《石涛画语录·一画章第一》：“一画之法，乃自我立。立一画之法者，盖以无法生有法，以有法贯众法也，夫画从于心者也。”朱良志《论石涛画学思想中的法概念》释云：“这里表达了几层意思：第一，作为石涛画学体系中的最高范畴，‘一画’就是他的最高的法，或者叫做一画之法，在这个意义上，一画可以简称为‘一法’，或者就是他常说的‘至法’；第二，他以一画为中心来建立其绘画体系，实际上就是建立他的法，但这一法并不是具体的创作准则；第三，他的法是人所发现的最高的真实，是心灵体悟中的法，所以他说‘一画之法，乃自我立’；第四，他的这个最高的法既不同于‘道’，又不同于‘万物著’的有形实在，它是介于道和有形的中间环节，是‘无法生有法’的过渡环节，颇类似于老子‘道生一，一生二，二生三，三生万物’的‘一’。所以一法从本质上说并不是无，是无法生有法的起点，是一法贯众法的本根，是一切创化的基元，石涛所说的‘至人无法’，并不代表法的意涵为‘无’。石涛将‘一画’称为‘一画之法’，并宣称‘至人无法，非无法也，无法而法，乃为至法’。‘至法’和‘一画’具有相近的内涵，但二者并非是等同的概念。其区别体现在：一画既可作为画道的本源，同时又可包括具体的笔画，他说：‘一画者，字画下手之浅近功夫也。’这一含义至法并不能包括。而石涛‘法’的内涵更加丰富，法具有法度、规则等意义，一画也不能包括。”（荆琦）

【有法必有化】 清代石涛《石涛画语录·变化章第三》：“凡事有经必有权，有法必有化。一知其经，即变其权；一知其法，即功于化。”俞剑华注译《石涛画语录》释曰：“经，经常。权，权变。佛学以权与实相对，为方便的异名。暂时应用而终必废弃。”这段话的意思是：“天下无论什么事，有经

常必有权变，有法则必有变化。天下没有长久不变的东西。已经知道有经常，就要注意到权变。既然学会一种方法，就要研究它的变化。不能死守旧法，一成不变。”清代王概等《芥子园画传·初集·卷一·学画浅说》云：“鹿柴氏曰：‘或贵有法，或贵无法。无法非也，终于有法更非也。惟先矩度森严，而后神超尽变，有法之极归于无法。’”《黄宾虹画语录》云：“古人论画，常有‘无法中有法’、‘乱中不乱’、‘不齐之齐’、‘不似之似’、‘须入乎规矩之中，又超乎规矩之外’的说法。此皆绘画之至理，学者须深悟之。” （张曼华）

【我用我法】 清代原济题《自画山水卷》：“画有南北宗，书有二王法。张融有言：‘不恨臣无二王法，恨二王无臣法。’今问南北宗，我宗耶？宗我耶？一时捧腹曰：我自用我法。”山水画的法，是从东晋、南朝才开始从无到有、从少到多发展起来的理论。它是绘画实践活动规律在人们主观意识上的反映和概括。法是由人创立的。力主艺术变化发展的石涛，理直气壮地论述了为什么要“我用我法”的道理。他所以要立法，并不是仅仅根据法是人立的，古人能立法，今人也能立法的逻辑推论出来的，而是因为每个人所从事的艺术及通过艺术创作所要表现的思想感情的不同，故其所要求和所适用的法则也各不相同。如果无视画家各自的特殊性和生活的发展变化，一律要求画家硬套前人法则，那就等于将古人的面目心肠安在今人的身上。葛路《中国画论史》释云：“由于有法必有化，所以石涛说：‘至人无法，非无法也，无法而法乃为至法。’艺术创作能达到‘无法而法’，是法与化统一的最高境界。画家忘记了法，实质上仍有法，只是随心所欲而不逾于矩。这种‘无法而法’，是来自画家‘见地透脱’，是‘我用我法’的极致表现。石涛有些风格如狂草的山水画，若论章法、笔法，真不知何以名之，只能说他在行‘我用我法’之道。” （荆琦）

【野战】 《宋史·岳飞传》：“(宗泽)曰：‘尔勇智才艺，古良将不能过，然好野战，非万全计。’因授以阵图。”野战指不依常法作战。后来用于画论中。清代郑板桥《题画》：“石涛画竹好野战，略无纪律，而纪律自在其中……横涂竖抹，要自笔笔在法中，未能一笔逾于法之外。”清代松年《颐园论画》：“凡名家写意，莫不从工笔删繁就简，由博返约而来，虽寥寥数笔，已得物之全神，前言真本领即此等画也。既欲望学画，须知画之根本缘由，仅以野战为高，是谓无本之学。”指不依常法作画，但必须具备常法的基础才能自立新法。 （周积寅）

【以性灵运成法】 清代王昱《东庄论画》：“自唐宋元明以来，家数画法，人所易知，但识见不可不定，不可着意太执，惟以性灵运成法，到得熟时，不觉化境顿生，自我作古，不拘家数而自成家数矣。”王昱认为，画家都是以意造法的。法虽有古今，人虽有古今，但画法是表达性灵的手段这一点是古今不二，可以相通的。所以，以前人成法表达自己的性灵，只要达到精熟自如的程度，便与古人同臻于高妙的化境了。因为是古为我用，所以也就化古为我，自成家数了。 （陶明君）

【以意运法】 清代方薰《山静居画论》：“以意运法，故画具高致。”指作画须根据立意来运用画法。 （周积寅）

【以浑为宗，以清为法】 清代笪重光《画筌》：“夫山川气象，以浑为宗；林峦交割，以清为法。”浑，是浑然厚重之意。画家创作山水画时，在表现山川总体气象时，要以浑然厚重为审美宗旨。清，是清空、淡远之意，画家在表现林树草木及局部山峦时，要以清空、淡远为审美取向。 （陈见东）

【功夫到处，处处是法】 清代方薰《山静居画论》：“凡画之作，功夫到处，处处是法，功成以后，但觉一片化机，是为极致。”《中国书画辞典》释云：“是说画家的修养和造诣达到了高深的程度，绘画技巧娴熟，运用起来便会灵活多变，应用自如，而且都合乎法度。” （王凤珠）

【形为心役与心为形役】 清代戴熙《习苦斋画题》：“画当形为心役，不当心为形役。”心为形役与形为心役是两步功夫：初学画时对于形还未掌握，则必须“心为形役”；成为画家后，则形已运用纯熟，就必须“形为心役”。但这两者又是交互为用，相辅相成，不能截然划分，更不能只强调“形为心役”。“心为形役”以求炉锤在手；“形为心役”是乃规矩从心。形是客观，心是主观，主客观统一，功夫到时，自有“神动天随”、不知然而然的妙趣。 （周积寅）

【不拘法者变门庭】 清代笪重光《画筌》：“善师者师化工，不善师者樵缣素。拘法者守家数，不拘法者变门庭。”不拘法，即不拘泥于前人的方法，不拘法的画家善于创造自己的方法，从而改换门



南宋·夏圭《钱塘秋潮图》

庭,甚至于创立自己的门户。善于学习的画家总是以造化为师,而不善于学习的人却总以古人的作品为标准。画家的艺术创作要有自己的方法。在古人创作技法和绘画理念的基础上大胆创新。清代石涛云:"我自用我法。"又云:"古人未立法之先,不知古人法何法?古人既立法之后,便不容今人出古法,千百年来,遂使今之人不能出一头地也。师古人之迹而不师古人之心,宜其不能出一头地也。"对创新与古法的关系问题作了深刻的反思。（陈见东）

【从无法处说法】 清代方薰《山静居画论》:"画备于六法,六法固未尽其妙也……朱象先于落墨后复拭去绢素再次就其痕迹图之。皆欲浑然高古,莫测端倪,所谓从无法处说法者也。"方薰认为画有画法,但没有一定的方法,因为画法不是恒久不变的,即使是"六法"也不是金科玉律。又举宋迪、郭恕先与朱象先不拘常法的作画方式为例加以论述,提出"法"来自"无法","无法"生"有法"。但这种"无法"并非真无法,而是掌握了一定画法之后更高的要求。方薰的观点源自道家思想的影响,老子曰:"天下万物生于'有','有'生于'无'。"(《老子》)最初的"无法"是在学习绘画技法之前的空白状态,"有法"是指学习古法与绘画实践之后在创作原理上能做到处处合乎法度,而对法度的掌握达到相当娴熟的程度之后仍需要创新和变法,又复归"无法"。最高境界的"无法"表面看似无法,其实处处合法。概括地说即是体现了"无法—有法—无法"这样一个渐进升华的过程。可见,方薰"从无法处说法"的思想是对石涛"以无法生有法,以有法贯众法"观念的阐发。

（谢江岚　张曼华）

【画法须辨得高下得失】 清代方薰《山静居画论》:"画法须辨得高下。高下之际,得失在焉。甜熟不是自然,佻巧不是生动,浮弱不是工致,卤莽不是苍老,拙劣不是高古,丑怪不是神奇。"方薰的这一见解具有一定的辩证意味。每一种画法都有其独特的表现特性,但其中也往往会存在某些不足。因此,方薰指出,在运用某种画法时一定要学会分辨其中的优点与缺点、所得与所失。

（耿剑　杨德忠）

【画固有法,泥法则俗】 清代邵梅臣《画耕偶录》:"画固有法,泥法则俗。"指出绘画是有法则的,但不明此理的人拘泥于古人所立成法,往往被既定的成法所束缚而不能自由创造,使得所做之画流于俗笔。（陶陶　陶明君）

【画事在有法无法间】 现代潘天寿《听天阁画谈随笔》:"法自画生,画自法立。无法非也,终于有法亦非也。故曰:画事在有法无法间。""画事在有法无法之间",其意义就在绘画既要真实地描绘天地万物间自然景观,还必须有极大的灵活性、通变性、创造性,发挥画家主观情思,创造新的笔墨语言,新的时代图景。（陶明君）

【无法非实,无法非空】 清代蒋和《写竹杂记》:"有心斯事,当从规矩入,当从规矩出。参透此关,无法非实,无法非空。"指出无法不是不要法度,而是在有法之上建立的无法,是有法达到的极致。（陶明君）

【欲无法必先有法】 清代王概等《芥子园画传·学画浅说》:"然欲无法必先有法,欲易先难。"无法:无一定之法,指新法。有法:一定之法,指旧法。（荆琦）

【作画须入法度之中】 现代黄宾虹《论画录》自题《溪山晓望图》:"作画须入法度之中,纵横恣肆,方能脱落时径,洗刷新趣,由旧翻新可证。"强调画家在遵循绘画创作的法则、规律、标准、模式等基础上,以意役法,以性灵驾驭法度,由此法度才不流于板滞,而丧失掉精神骨气。

（陶陶　陶明君）



(传)唐·吴道子《八十七神仙卷》局部

【出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外】 北宋苏轼《书吴道子画后》：“道子画人物，如灯取影，逆来顺往，旁见侧出，横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃余地，运斤成风。盖古今一人而已。”法度：规矩、规范。苏轼称赞吴道子作画技法熟练，技艺超群，出于规矩，得之妙理。

（荆琦）

【从笔墨处求法度，从无笔墨处求神理】 (传)明代王绂《书画传习录》：“学者从笔墨处求法度，从无笔墨处求神理，更从无笔无墨处参法度，从有笔有墨处参神理。针线细密，脉缕清微，早作夜思，心摹手追，如是者一二十年，不患不到能手地位。”“法度”和“神理”分别是指中国画创作过程中画家必须遵循的方法和规律。笔墨技巧是画家表现能力的直接反映，所以笔墨成为衡量作品高下的重要标准，清代王学浩《山南论画》开篇即云：“作画第一论笔墨”，因此画家多从笔墨中求法度气韵，如唐岱“气韵由笔墨而生”、龚贤“笔墨相得则气韵生”、恽南田“有笔有墨谓之画，有韵有趣谓之笔墨”等。“无笔墨处”虽是画面中的空白处，但中国画讲究“空灵”、“淡泊”、“幽远”，提倡“计白当黑”，所以“无笔墨处”也就成了考验画家构思能力所在，画家也因此要合理把握虚实有无之间的关系，从无笔墨中求神理。清代蒋和《学画杂论》载：



明·王绂《隐居图》

“虚实相生，乃得画理。”

（任大庆）

【从无笔无墨处参法度，从有笔有墨处参神理】 (传)明代王绂《书画传习录》：“学者从笔墨处求法度，从无笔墨处求神理，更从无笔无墨处参法度，从有笔有墨处参神理。针线细密，脉缕清微，早作夜思，心摹手追，如是者一二十年，不患不到能手地位。”这是在一般理法之上，王绂对书画学习者提出的更高要求。在中国画中，“无笔无墨处”是虚景，“有笔有墨处”是实景，虚景的表现当然远远难于实景，因此，如果画家能够把“无笔无墨处”处理成画面不可分割的一部分，并且法度不失，这看似无心却是用心的虚景便是最妙之处，即“笔虽未到，其意已到”。清代方士庶《天慵庵笔

记》云："山川草木，造化自然，此实景也。因心造景，以手运心，此虚境也。虚而为实，是在笔墨有无间，衡是非、定工拙矣。"比较而言，"有笔有墨处"是反映画面主体的实景，容易直接表现，而在"无笔墨处"则最能体现画家思想境界与精神气韵，这是笔墨技法之外的更高层面。（任大庆）

【理尽法无尽，法尽理生矣】 清代原济《大涤子题画诗跋·题春江图》卷一："书画非小道，世人形似耳。出笔混沌开，入拙聪明死。理尽法无尽，法尽理生矣。理法本无传，古人不得已。"石涛把"理"看作体现事物本质的"乾坤之理"，而把"法"看作表现这种本质途径的"笔墨之法"，而最终反映的"大道"是通过"画之理、笔之法"来表现的。"得乾坤之理者，山川之质也；得笔墨之法者，山川之饰也。知其饰而非理，其理危矣；知其质而非法，其法微矣。"画理依据乾坤自然常理而定，画法依据画理而生，画理也依据画法而变。因此石涛认为，物有常理但画无定法，画理有尽而画法无尽，"无法而法"后的"至法"往往促成新的画理产生，最妙之法是依于理而近乎道。（任大庆）

【自然之理法与画中之理法】 潘天寿《听天阁画谈随笔》："自然之理法，画外之师也。画中之理法，心灵中积累之画学泉源也。两者融会之后，进而以求变化理法，打碎理法，是张爱宾之所谓'了而不了，不了而了也'。然后能瞑心玄化，造化在手。"自然之理法是大自然的山川草木都有其基本的属性，表现在绘画造型中指符合物象的形态规律。清代布颜图在《画学心法问答》中曾比方，若将眼睛画在眉毛之上，将牛马的四足描于脊背之上，则大不合自然之理法，是"僻涩而不通矣"。方薰也说："冠不可巾，衣不可裳，履不可屩，亭不可堂，牖不可户，此物理所定而不可相假者。"宋徽宗批评宫廷画家描绘孔雀升墩时右脚为先；苏轼指出"黄筌画飞鸟，颈足皆展"；《东坡题跋》记载牧童取笑戴嵩画牛掉尾而斗，这些皆是违背了自然理法。所以，画家要以造化为师，从事物纷繁的表象中找到规律性的特征，郭熙"身即山川而取之"，黄公望"皮袋中置描笔"，石涛"搜尽奇峰打草稿"，范宽"卜居于终南太华岩隈林麓之间"都是为此。画中之理法是指作画要符合矩度、措置合理，是指构图、笔墨及创作的一切基础和法则。如明代唐志契《绘事微言》说"理之所在，如高下大小适宜，向背安放不失，此法家准绳也"。清代蒋和也认为"树石布置须疏密相间，虚实相生，乃得画理"。这个画理的掌握需要一定的学习过程，是积累的学识修养，是画家临画临帖、读万卷书、行万里路后，画面综合处理能力的体现。画理合宜是专业画家的基本功，赵希鹄把"山水林泉模糊遮掩，屋庐高大不称，桥彴强作断形，山脚水源无来历"指为谬笔，饶自然把"水无源流"、"路无出入"、"石止一面"、"树少四枝"等作为画家禁忌，都是强调了"画中之理法"的重要性。潘天寿进而认为，两者融会之后可变化理法，打碎理法。他曾说："学画时，须懂得了古人理法，亦须懂得了自然理法；作画时，须舍得了古人理法，亦须舍得了自然理法，即能出人头地而为画中龙矣。"王维画雪中芭蕉、东坡以朱笔画竹，是打破了自然之理法；马远、夏圭边角构图、梁楷泼墨简笔写意，是打破了画中之理法，这些都是以无法生有法的例子。（任大庆）

【法我相忘，方穷至理】 清代方薰《山静居画论》："摹仿古人，始乃惟恐不似，既乃惟恐太似。不似则未尽其法，太似则不为我法。法我相忘，平淡天然，所谓摈落筌蹄，方穷至理。"即摹仿古人之法，最初惟恐不似，后又惟恐过似。不似是未能获得古人的画法，太似则不能形成自家风格。因此，应做到法我相忘，排除一切杂念，才能不为画法所拘，达到主体精神的高度自由，从而参透画理精微玄妙之处。《庄子·人间世》曰："虚者，心斋也。"又于《庄子·大宗师》中提出"坐忘"的概念："堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大通，此谓坐忘。""心斋"，即空虚的心境。"忘"，即"吾丧我"（《庄子·齐物论》），是无功、无名、无己的境界。惟有"心斋"、"坐忘"，才能实现对"道"的观照。方薰提出的"法我相忘"就近似于庄子"心斋"、"坐忘"的境界，而"方穷至理"即是实现对画道、画理的参悟。另外，《庄子·田子方》中"解衣般礴"的故事，也生动地说明了画家作画时应超越法度与利害观念的束缚，其创作才能得到自由、充分的发挥，以平淡天然的笔墨创作出真画来。（谢江岚 张曼华）

【法从理中来，理从造化变化中来】 王伯敏编《黄宾虹画语录》："法从理中来，理从造化变化中来。法备气至，气至则造化入画，自然在笔墨之中而跃现于纸上。"是说绘画技法是依据画理规律产生的，而画理是从所描绘事物的特征变化发展来的。（任大庆）

【画者欲自成一家，非超出古人理法之外不可】 王伯敏编《黄宾虹画语录》："画者欲自成一家，非超出古人理法之外不可。作画当以不似之似为真似。"如果画家陷于古人传统理法之中而缺乏自我，就不可能成为一个成功的画家。"自成一家"的标准应是在融会贯通古人技法的基础上，有画家自己的思考，进而创新出一种与前人迥异的表现方法，从而形成独特的个人面貌，并最终得到画家与理论家的广泛认可。历代名家无不是"具古以化"、独抒己见的，正如沈宗骞《芥舟学画编》中云："如一北苑也，巨然宗之，米芾父子宗之，黄、王、倪、吴皆宗之，宗一鼻祖而无分毫蹈袭之处，正是其自立门户而自成其所以为我也。"这类观点从清代石涛开始逐渐流行，《石涛画语录》提出"借古以开今"，董棨《养素居画学钩沉》提出"用古人之规矩而抒写自己之性灵"，到后来黄宾虹"学画不能只靠古人，要靠造化自然，要有自己主张，使能从规矩范围中变化出来"，潘天寿"继承前人，目的是为了创新"，李可染"以最大的功力钻进去，以最大的勇气攻出来"等名言都是谈论画家如何出入古人理法的问题。（任大庆）

7. 养气论

【养气】 "养气"说是关于画家的艺术涵养的理论。"养气"说的思想基础可追溯到《孟子》："我善养吾浩然之气。"所谓养气，即个人的情感意志与社会道德要求交融统一的过程。当社会道德成为人的内在要求时，个人的精神就达到了一种"至大至刚"、无所畏惧的境界，这就具备了浩然之气。南朝梁刘勰最早把"养气"概念引进艺术理论之中，后来也运用到绘画创作领域。北宋郭熙强调画家必须加强主观的修养，所谓"人须养得胸中宽快，意思悦适"，还提出"所养欲扩充"、"所览欲淳熟"，并分析了"所经之不众多"、"所取之不精粹"等弊病。清代龚贤认为"读书养气"是"画苑家之急事"。张式认为："学画当先修身，身修则心气和平，能应万物。"松年认为："惟静穆、丰韵、润泽、名贵为难。若使四善皆备，似非读书养气不可。"石涛认为："盘礴睥睨，乃是翰墨家平生所养之气。"王昱认为"未作画前全在养兴"，"养兴"才能使画家"兴发"（"感兴"），进入"妙会"（"神思"）的状态。（周积寅）

【饱游饫看】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》："奇崛神秀，莫可穷其要妙，欲夺其造化，则莫神于好，莫精于勤，莫大于饱游饫看。历历罗列于胸中，而目不见绢素，手不知笔墨，磊磊落落，杳杳漠漠，莫非吾画。""饱游饫看"是指艺术修养的深度和广度，是艺术创作之前的审美熏陶，即要求外游多看，深入自然造化，游览名山大川。"饱"是吃足的意思，"饫"也是充足的意思，郭熙"饱游饫看"不仅仅只对自然山川，还要求面向现实生活，放开胸襟，充分体会所游所看到的事物、情态，这样才能在创作中"穷其要妙"、"夺其造化"。南宋赵希鹄《洞天清禄集·古画辨》云："今名画工绝无，写形状略无精神，士夫以此为贱者之事，皆不屑为。殊不知胸中有万卷书，目饱前代奇迹，又车辙马迹半天下，方可下笔，此岂贱者之事哉？"道理与郭熙如出一辙。元代黄公望提出："不读万卷书，不知道理之渊博；不行万里路，不知天地之广大。"明代董其昌《画禅室随笔·画诀》云："读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立鄞鄂，随手写出，皆为山水传神矣。"这些都可以看作对"饱游饫看"的进一步阐释，成为古今艺术家



明·谢时臣《太行晴雪图》

提高个人修养首先需要解决的问题和必备条件。（陈见东）

【烟云供养】 明代陈继儒《妮古录》："黄大痴九十而貌如童颜，米友仁八十余神明不衰，无疾而逝，盖画中烟云供养也。"本指道家嚼食吞气以祈长生，后常用在山水画家身上，指游历山水间，欣赏真山真水之美景或是品味美妙的山水画，都有怡情养生之效果。山水以烟云为神采，北宋郭熙、郭思《林泉高致》云："山以水为血脉，以草木为毛发，以烟云为神采，故山得水而活，得草木而华，得烟云而秀媚。"能得山林清气烟云的供给滋养，自然多寿，如清代王昱《东庄论画》云："昔人谓山水家多寿，盖烟云供养，眼前无非生机，古来各家大耋者居多，良有以也。"（张曼华）

【以气胜得之】 清代石涛《大涤子题画诗跋》卷一："作书作画，无论老手后学，先以气胜得之者，精神灿烂，出之纸上，意懒则浅薄无神，不能书画。"这里的"气"，一是指绘画作品中充实的气势和内蕴；二是指画家个人旺健的精神气质。石涛认为画家无论老手还是初学者，养"气"是关键，画家个人的精神气质旺盛起来，作品才能"精神灿烂"；反之"意懒"而提不起精神来，作品就会显得浅薄无神。石涛以画家个人气质入手，强调了主观精神与作品意韵之间的关系。（陈见东）

【蒙养】 清代原济《石涛画语录·笔墨章第五》："墨之溅笔也以灵，笔之运墨也以神。墨非蒙养不灵，笔非生活不神。能受蒙养之灵而不解生活之神，是有墨无笔也。能受生活之神而不受蒙养之灵，是有笔无墨也。"蒙养：最早见《周易·梦》："蒙以养正，圣功也。"孔颖达疏："能以梦昧隐默，自养正道，乃成至圣之功。"《石涛题画选录》自释云："写画一道，须知有蒙养。蒙者因太古无法，养者因太朴不散。不散所养者无法而蒙也。未曾受墨，先思其蒙；既而操笔，复审其养。思其蒙而审其养，自能开蒙而全古，自能尽变而无法，自归于蒙养之道矣。"俞剑华《石涛画语录标点注释》："蒙养——修养习练的意思。"吴冠中《我读石涛画语录》释云："看来蒙养是指在混沌无法中创自家之法，仍是一画之说的同一概念(但石涛在别处也用蒙养一词，则似另有含义)。"陈培一《石涛画语录新解》："其'蒙'与'蒙昧'、默隐有类似之处，但属于对大自然与画法的认识，他的'养'有修养之意，却又具体指实现自己对大自然及画法的认识。"（周积寅）

【盘礴睥睨】 清代原济《大涤子题画诗跋·卷一·跋画》："盘礴睥睨，乃是翰墨家生平所养之气，峥嵘奇崛，磊磊落落，如屯甲联云，时隐时现，人物草木，舟车城郭，就事就理，令观者生入山之想乃是。"石涛所言"盘礴睥睨"，实指画家的艺术修养和创作心态的问题。盘礴，来自解衣般礴的典故(可参见"解衣般礴"条)，说的是画家要有任自然、自然而然，不为创作所束缚的心态；睥睨，眼睛斜着看，形容高傲的样子。强调艺术家创作时应有坦荡磊落之胸襟，有自然万物皆为我所使之魄力。（万叶）

【心清则气清】 清代范玑《过云庐画论》："士夫气，磊落大方；名士气，英华秀发；山林气，静穆渊深；此三者为正格。其中寓名贵气、烟雾气、忠义气、奇气、古气，皆贵气也。若涉浮躁烟火脂粉皆尘俗气，病之深者也；必痛服对症之药，以清其心，心清则气清矣。"老子云："天得一以清"。天之所以"清"，就是因为它"得一"，即得到了"道"，而"道"本身就是渊深幽隐，清澈澄明的。庄子有时就直接将"天道"、"自然"称为"太清"。所以，"清"是天得到"道"的一种状态，是天表现了"道"的反映。因此，"清"首先是与人为雕琢相对而言的自然而然，不是人为，更不是世俗。其次，"清"表现出来的特征和"一"、和"纯"有关，是与"污浊"、"杂多"相反的一个概念。"清者，流丽而不浊滞。""清"与"浊"相对，"清"是"雅"表现出的一种特质，反过来，"浊"则是"俗"表现出的一种特质。"清"与"俗"相对，"清"是"雅"的一种表现形态，明人胡应麟《诗薮》云："清者，超凡绝俗之谓"；吴文溥《南野堂笔记》卷一："不清则俗"；《石涛画语录·脱俗章》云："俗除清至也"。在画论中，"清"被提到了一个极高的位置，清代王昱《东庄论画》云："清空二字，画家三昧尽矣。学者心领其妙，便能跳出窠臼，如禅机一棒，粉碎虚空。"就主体角度来看，在老庄那里，"清"则主要指人的一种心态，即"虚静"、"澄明"。所谓"无欲者其言清，无累者其言达……故曰不为俗情所染，方能说法度人"(明代吴从先《小窗自纪》)。因此，范玑提出若要去除各种尘俗之气的病根，必须从根源上解决问题，去除各种杂念和欲望，只有内心的澄明和虚静才能使画面达到"气清"的境界。（张曼华）

【趣远之心】 北宋欧阳修《试笔·鉴画》一卷:“萧条淡泊,此难画之意。画者得之,览者未必识也。故飞走迟速,意浅之物易见;而闲和严静,趣远之心难形。”“趣远之心”是欧阳修对“画者”和“览者”提出的有关审美心胸方面的要求。所谓审美心胸,即主体在从事审美活动时所具备的心理状态。“趣远之心”,实际是指清净无功利的心态,它是获得“萧条淡泊”此种“难画之意”的关键。“萧条淡泊”乃“难画之意”的原因在于首先要求画家具有发乎天性、出于自然的平淡心境,而这对于普遍以积极入世为主导心理的宋代文人来说并非易事,严肃的庙堂、繁缛的政事以及尘世的浮华都阻碍着平淡心境的形成。欧阳修认为“趣远之心”是表现“萧条淡泊”之意的前提条件,因为清净无功利的审美心胸能够使主体超越喧嚣尘俗的诱惑束缚,与烦杂的物质世界保持一定的距离,出淤泥而不染,由此保证了淡泊心态的天然出之和萧条之意的由衷展现。无论“画者”还是“览者”,只有具备了“趣远之心”,才有可能“得”、“识”“萧条淡泊”画意的美感所在。“趣远之心”使得画者或览者表现出一种“闲和严静”的状态。所谓“闲和严静”指的是一种无意为之的澄静心胸,具备了此种心胸才有可能达到“结庐在人境,而无车马喧”的“心远”,才能使世俗的功利杂念得到消遁和隐逝,获得“萧条淡泊”之意。宗白华先生认为:“精神的淡泊,是艺术空灵化的基本条件。萧条淡泊,闲和严静,是艺术人格的心襟气象。这心襟,这气象能令人‘事外有远致’,艺术上的神韵油然而生。”(《艺境》)“趣远之心”的平淡静谧,带来了艺术意境的空灵淡泊,与此同时,“萧条淡泊”的画意又进而升华出“闲和严静”的“趣远之心”,二者相辅相成,共同缔造出了宋代绘画的总体艺术精神。

(荆琦)

【飘然有物外之志】 北宋郭若虚《图画见闻志·卷二》:“胡擢,不知何许人也。善状花鸟,气韵甚高。博学能诗,飘然有物外之志。常谓其弟曰:‘吾思苦于三峡闻猿。’又常吟曰:‘瓮中每酿逍遥乐,笔下闲偷造化功。’其高情逸兴如此。”飘然:超脱意。物外之志:远离世俗的志向。“飘然有物外之志”是对画家心志的一种赞美。胡擢画花鸟的“气韵甚高”,作诗之思的“苦于三峡闻猿”,生活的“瓮中每酿逍遥乐”,正是对世俗生活的超脱表现。这一切,能使创作的“笔下闲偷造化功”,是乃“飘然有物外之志”的心性追求所得。 (孔六庆)

8. 立身论

【立身】 “立身”说,是关于画家的品德修养的理论。它与“立德”、“立品”、“治心”、“修身”等概念相同。中国画论强调“学画者先贵立品”,“物以人重,知立品不可不先”,“品节既优,不但人人重其笔墨,更钦仰其人”。北宋郭若虚云:“人品既已高矣,气韵不得不高;气韵既已高矣,生动不得不至,所谓神之又神而能精焉。”在画论中首次论述了人品与画品的关系,指出一个画家必须有高尚的人品,才能创造出优秀的作品。清代华翼纶以黄公望、倪瓒、吴镇辈为例,说:“其品高出一世,故其笔墨足为后世师。”元代杨维桢说:“故画品之优劣,关于人品之高下。”是谓绘画创作:人品高,画品优;人品下,画品劣。明代文徵明亦说:“人品不高,用墨无法。”可见,在中国画论中,坚持人品与画品相为表里的创作原则,体现了传统美学正统观点,人品高、画品优,这是最理想的审美要求。但从绘画创作实际情况看,并非完全如此,既有人品与画品的一致,又有其不一致。如人品高,画品未必高;人品不高,画品未必不高。清代松年说:“历代工书画者,宋之蔡京、秦桧,明之严嵩,爵位尊崇,书法文学皆臻高品,何以后人吐弃之,湮没不传,实因其人大节已亏,其余技更一钱不值矣。”这里透露了两者的一致与不一致。他肯定蔡京等人的书画作品“皆臻高品”,但因其人品不高(“大节已亏”)故“一钱不值”、“后人吐弃之”。显然就是“画如其人”、“人品即画品”的正统观念。“立身”说,注意到画家的品德修养对绘画创作的重要作用是有价值的。古人所云以封建伦理道德为衡量立身标准(如视高尚人品独归于“轩冕岩穴”、“侯王贵戚”),“物以人重”,势必忽视了绘画创造的特殊规律,未免失之片面。 (周积寅)

【学画当先修身】 清代张式《画谭》:“言身之文,画心之文也。学画当先修身,身修则心气和平,能应万物。未有心不和平而能书画者!读书以养性,书画以养心,不读书而能臻绝品者,未之见也。”绘画是一门修养于内而成像于外的艺术。它不仅关乎画家的技巧、艺术观念,更与艺术家的生活、修养息息相关。“学画当先修身”指学习绘



清 · 弘仁《江山无尽图》局部

画之前，须先心平气和、修身养性，更要具备学问与思想品性等方面的素质。张式认为绘画者所应具备的思想品德的修养，缘于儒学长期崇奉“修身”、“务本”的教育。而画家的高尚品格需要学问的日积月累。所谓“读万卷书”来提升各个学科的理论水平，加上高超的技艺才能使作品具有一定的思想性和艺术感染力。生活中的艺术家须长久积累学养与功力，有学养无技巧，不能称之为画，有技巧而无学养，画则薄浅而缺乏内蕴。（刘星）

【自古善画者，莫匪衣冠贵胄】 唐代张彦远《历代名画记》：“今之画人，笔墨混于尘埃，丹青和其泥滓，徒污绢素，岂曰绘画？自古善画者，莫匪衣冠贵胄、逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱之所能为也。”张彦远此论，反映出其重士大夫文人画而轻民间画工画的立场。北宋郭若虚就持同样的观点：“窃观自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士，依仁游艺，探赜钩深，高雅之情，一寄于画。”苏轼则提出了“士夫画”的说法，后世文人画家多继承此论，成为“以人论画”、“人品重于画品”的传统，并借以形成“士夫画”与“画工画”的对立。近代陈衡恪则认为“文人画有四个要素：人品、学问、才情和思想，具此四者，乃能完善”。提出文人画“不在画里考究艺术上功夫，必须在画外看出许多文人之感想”。（贺万里）

【轩冕、岩穴】 南宋邓椿《画继序》：“或谓若虚之论太过，吾不信也。故今特立轩冕、岩穴二门，以寓微意”。何楚雄《中国画论研究》释云：“邓椿在其《画继·序》中言明，其所录画人上而王侯，下而工技，凡二百一十九人，如郭若虚之不加品第，只按类分。按人的地位，分为圣艺、侯王贵戚、轩冕才贤，岩穴上士，缙绅韦布、道人衲子、世胄妇女各卷。按画的题材则分仙佛鬼神、人物传写、山水林石、花竹翎毛等八科，分别传载。但实际上他还是分有品第的。他所最推崇的是轩冕才贤、岩穴上士之绘画。在卷九《杂说·论远》之二，对郭若虚将气韵生动‘独归于轩冕、岩穴’是认同的（曰：有以哉）。此卷之三赞赏朱景玄有神、妙、能品之外，增加逸品，更赞成黄休复在《益州名画录》中‘以逸为先，而神、妙、能次之。’他说：‘景真（玄）虽云逸格不拘常法，用表贤愚。然逸之高，岂得附于三品之末，未若休复首推之为当也。’此卷之五又说：‘予作此录，独推高雅二门，余则不苦立褒贬。’高、雅二门便是轩冕、岩穴者之作，便是逸格者。可知邓椿之《画继》特崇尚逸格。这是其画本体论合乎逻辑的美学理想的表现。”（荆琦）

【人品·气韵·生动】 北宋郭若虚《图画见闻志·论气韵非师》：“窃观自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士，依仁游艺，探赜钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高，气韵既已高矣，生动不得不至。”葛路《中国古代绘画理论发展史》释云：“郭若虚这段话表明，人品高，气韵就自然而然的生动。谢赫的六法是个绘画批评的艺术标准，没有涉及思想内容方面的问题，更没有涉及作者的人品。气韵生动，原意是指表现对象要传神生动，要表现出对象的精神气质。画家只要深入观察、体会对象，用以形写神的艺术技巧，是可以达到气韵生动的。气韵生动和画家认识事物的形象思维能力有关系，并不牵涉作者自己的精神品质问题。郭若虚划分人品高不高的界限，也不是画家的精神境界如何，主要是按照社会地位来决定的。他认为人品高的‘轩冕才贤，岩穴上士’，实际上是张彦远说的‘自古善画者，莫匪衣冠贵胄，逸士高人’，他们作的画，气韵就自然而然的生动了。”（荆琦）

【画品优劣，关于人品高下】 元代杨维桢《图绘宝鉴·序》："故画品优劣，关于人品之高下，无论侯王贵戚，轩冕山林，道释女妇，苟有天质，超凡入圣，可冠当代而名后世矣。"对于画品优劣和人品高下的论述，唐代张彦远《历代名画记》中就指出："自古善画者，莫非衣冠贵胄、逸士高人，非闾阎鄙贱之所能为也。"北宋郭若虚《图画见闻志》也云自古优秀画作多是"轩冕才贤、岩穴上士"的"寄情之作"。杨维祯在这里虽然也同意画品优劣与人品高下有着紧密的联系，但他同时也认为，不管是侯王贵戚、轩冕山林，还是道释妇女，只要有"天质"（即天赋的领悟力）而不是一味模仿，一样可以"冠当代而名后世"。比较之前以社会地位高下来判定画品优劣的惯常论调，杨氏的观点显然更加客观合理。 （荆琦）

【一须人品高】 明代李日华《紫桃轩杂缀》："姜白石论书曰：'一须人品高。'文徵老自题其《米山》曰：'人品不高，用墨无法。'乃知：点墨落纸，大非细事，必须胸中廓然无一物，然后烟云秀色与天地生生之气自然凑泊，笔下幻出奇诡。若是縈縈世念，澡雪未尽，即日对丘壑，日摹妙迹，到头只与髹采圬墁之工争巧拙于毫厘也。"又曰："笔墨小技，非清操卓行则不工。"中国画史上，凡是有成就的画家，都十分注重艺术修养，其中又以人品修养为第一。北宋郭若虚就论述了人品与画品的关系，强调了一个画家必须要有高的人品。郭若虚《图画见闻志》云："窃观自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士；依仁游艺，探赜钩深，高雅之情，一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高，气韵既已高矣，生动不得不至，所谓神之又神而能精焉。"在李日华看来，作画之人须人品高，"士人以文章德义为贵，若技艺，多一不如少一，不惟变役，兼以损品"。他要求胸无杂念，极力推崇品格之高的重要性。只要有了高雅的品格，作品则自然有正气，即达到生机盎然、意境无穷的境界。清代王昱《东庄论画》说："学画者先贵立品。立品之人，笔墨外自有一种正大光明之概；否则，画虽可观，却有一种不正之气隐跃毫端。文如其人，画亦有然。"清代松年《颐园论画》云："书画清高，首重人品。品节既优，不但人人重其笔墨，更钦仰其人……吾辈学书画，第一先讲人品。"人品直接影响作品的格调，艺术家首先要做到人正品端，凡书画者必须立品。人格修养不高直接导致作品的精神境界不高，艺术创作并不是最终目的，由艺术而延伸的人生格调才是艺术的最高追求。 （张曼华　陈佳）



清·金农《自画像》

【人品不高，用墨无法】 见"一须人品高"条。

【胸次潇洒】 元代汤垕《画鉴》评王维："工人物山水，笔意清润，画罗汉佛像至佳。平生喜作雪景、剑阁、栈道、骡纲、晓行、捕鱼、雪滩、村墟等图，其画《辋川图》世之最著者也，盖胸次潇洒，意之所至，落笔便与庸史不同。"胸次：胸中；心里。潇洒：清高洒脱，不同凡俗。 （周积寅）

【笔格之高下亦如人品】 清代恽寿平《南田画跋》："笔格之高下亦如人品……笔墨虽出于手，实根于心。鄙吝满怀，安得超逸之致，矜清未释，何来冲穆？"明清时期文人画对笔墨的推敲已经达到前所未有的程度，笔墨所能代表的不仅仅是笔墨技法本身，尤其是"四王"，"笔墨技巧"已经从一种纯粹技术性的工具演变为包含工具性在内的一种艺术思维方式，超越了工具技术层面，更贴近内

在精神的层面。这一特点在传统文人画中得到充分的发掘和呈现。中国绘画历来强调笔墨情趣，笔从腕出，腕由心动，笔墨因此充满了感情色彩。笔墨风格与笔者的“胸襟”密切相关，笔墨趣味因之而具备了独立审美价值。（张曼华）

【笔墨亦由人品为高下】 清代方薰《山静居画论》：“徐俟斋、黄端木之山水，金耿庵、扬补之之梅花，孤高绝俗，真士人画也。世皆以人重之，是不知画之妙。盖笔墨亦由人品为高下者。”北宋郭若虚《图画见闻志》云：“画乃心印”，即画为人之心灵的反映。又云：“人品既已高矣，气韵不得不高。”一语点出人品与画品的关系——人品高，画品便高。关于人品与画品的关系，历代画家皆有所述：如元代杨维桢《图绘宝鉴·序》：“故画品优劣，关于人品之高下。”明代李日华《紫桃轩杂缀》：“姜白石论书曰：‘一须人品高。’”清代松年《颐年论画》：“书画清高，首重人品。”清代王昱《东庄论画》：“学画者先贵立品。立品之人，笔墨外自有一种正大光明之概。”这些论述都将人品与画品联系起来，认为人品之优劣直接影响到画品的高低。方薰亦强调人品修养，并以徐俟斋、黄端木之山水；金耿庵、扬补之之梅花为例，提出人品的优劣决定着笔墨的高下。可见，中国画对创作主体品性修养的要求之高，因而凡是有成就的画家往往注重自身的艺术修养，如董其昌曾提出的“读万卷书，行万里路”即是要求画家通过亲身实践与博览群书来提高内在修养与人格境界。（谢江岚　张曼华）

【物以人重，知立品不可不先】 清代华翼纶《画说》：“且如邹逸老姜鹤涧诸人之画，未必即抗驾古人，而物以人重，知立品不可不先也。”这句话的意思是画家自身人品修养对于艺术创作的重要性。“物以人重”意思是评画之初首先要看的是画家的人品，而非只是看画作本身。人品高画品才高，对于画家就需要首先在日常生活中注意个人品格的修炼，树立高尚的品格。这种将人品纳入绘画作品品评体系也是中国古代绘画评论的独特之处。（蒋宁宁）

【书画清高，首重人品】 清代松年《颐园论画》：“书画清高，首重人品。品节既优，不但人人重笔墨，更钦仰其人。”要实现书画上“清高”的格调，就必须以生活格调的“清高”为基础，在生活中人格清高的画家，才能深刻理解“清高”的格调，并把清高之气自然而然融入作品中，而不是刻意为之。再者，人格清高的画家现实中自然是重视个人素质的修炼的，这种注重个人修养提升的画家必然有“读万卷书，行万里路”的实践，这些积极向上的修身行为，都能如实反映于作品中，使其作品格调得以提升。这也就是松年说“首重人品”的含义所在。《黄宾虹画语录》“画品之高，根于人品”说与此说相类。（蒋宁宁）

【品格之高下不在乎迹在乎意】 清代张庚《浦山论画》：“古人有云：‘画要士夫气，此言品格也。’……盖品格之高下不在乎迹在乎意。”是说绘画品格之高下不在乎形象，而在乎神情意趣。（王凤珠）

【精神万古、气节千载】 刘海粟《存天阁谈艺录》：“‘精神万古’，就是一切艺术都是精神的创造，它是万古长青的。人类不朽，精神常在，艺术



现代·刘海粟《书法》

永生。从事艺术的人，都应追求这种万古不朽的精神。‘气节千载’，专讲气节，气节就是一个人的品格。从事艺术的人，尤其要讲这种气节，凛然之气、浩然之气。中国画讲‘气韵’，外国人不一定能理解‘气’字。艺术领域，首重这个‘气’字。在绘画中，它是艺术的基本格局；对做人来说，它是人的基本格局。正气、骨气、锐气，从人到整个社会的风气，精神和气节，是一切艺术创造的基础。人的意愿和人的格局，变成艺术创造的动力和基础。所以我说这八个字‘精神万古、气节千载’，是我们做人、做事、立身、立业的座右铭。”（王凤珠）

9. 积学论

【积学】 积学是关于画家读书学习，提高学识修养的理论。画家除了道德的修养和审美能力的提高外，还需要有学问的积累。南宋赵希鹄云：“胸中有万卷书，目饱前代奇迹，又车辙、马迹半天下，方可下笔。”明代董其昌云：“读万卷书，行万里路。”清代邵梅臣云：“少读书，少行路，又少见先辈真迹，以云能画，斯亦妄矣。”可见，多学习书本，多学习传统，多学习生活，这是中国古代画家积学的三个重要方面，也是他们一向重视的基本修养。“读万卷书”，包括读文学、历史、哲学、美学、文艺理论方面的书，以提高文化和理论水平。明代王绂云：“要得腹有百十卷书，俾落笔免尘俗耳。”明代李日华云：“绘事必多读书，读书多，见古今事变多，不狃狭劣见闻，自然胸次廓彻，山川灵奇，透入性地，时一洒落，何患不臻妙境?”明代范允临云：“宋、元诸名家”，“皆胸中有书，故能自具丘壑”。清代龚贤把“学道”、“养气”与“读书”并举：“学道为上，养气、读书次之。”其实学道、养气当由读书而得之。清代松年云：“我辈作画，必当读书明理，阅历事故，胸中学问既深，画境自然超乎凡众。”近代吴昌硕云：“读书破万卷，行道志不二。”又云：“读书最上乘，养气亦有以。”“学道”、“行道”与“养气”，指的思想品性方面的修养，这与读书学问方面的修养是分不开的。学问与品性两方面的修养，对于一个画家来说特别重要。清代唐岱尤其强调画家积学的重要作用，他认为作为一个画家对古代许多画史、画论、画法著作“宜先读之”；而对《易》、《书》、《诗》、《礼》、《春秋》及“廿一史、诸子百家不可不读”。“行万里路”，即深入生活，开阔胸襟，积累创作素材。张大千云：“游历不但是绘画资料的源泉，并且可以窥探宇宙万物的全貌，养成广阔的心胸，所以行万里路是必须的。”“目饱前代名迹”，继承一切优秀传统，借古以开今。清代松年云：“多读古人名画，如诗文多读名大家之作，融贯我胸，其文暗有神助；画境正复相似，腹中成稿富庶，临局亦暗有神助；笔墨交关，有不期然而然之妙，所谓暗合孙吴兵法也。”这些论述，对今天来说，仍有借鉴意义。（周积寅）

【胸中有数百卷书】 北宋黄庭坚《题宗室大年永年画》：“更屏声色裘马，使胸中有数百卷书，当不愧文与可。”赵令穰（大年）是宋朝宗室，与其兄弟赵令松（字永年）神宗、哲宗时名重一时，尤其擅长浑朴清幽、优美平凡的小景山水，画风儒雅绚丽，新开生面。当时就多得时人和后人好评，黄庭坚亦称赏其画，曾题其画云：“丹青多得不传之秘，笔法清丽，景色旷绝。”董其昌亦赞其画：“秀润天成，真宋之士大夫画。”但黄庭坚从文人画观点强调读书对于提高画艺的重要性，由此来看就认为赵大年画艺没有获得进一步提高，就是因为他过多沉迷于奢靡的皇族享乐生活而影响了读书；如果胸中有更多的文墨，画竹就可以达到文同的水平。这种论说成为后世文人画辨析雅俗高下的重要依据。明代画家周臣是唐寅之师，常为代笔而人不识，但明眼人一看就知“雅俗迥别”，周臣解释是“胸中只少唐生数千卷书耳”。所以清代唐岱《绘事发微》说：“胸中具上下千古之思，腕下具纵横万里之势，立身画外，存心画中，泼墨挥毫，皆成天趣。读书之功，焉可少哉!”。（贺万里）

【胸中有气味者，所作必不凡】 南宋郑刚中的《北山文集》：“胸中有气味者，所作必不凡”。郑刚中所说“胸中有气味者，所作必不凡”是用以评价唐代郑虔、阎立本的优劣而发。“胸中有气味”的“气味”，这里实指画家内在修养，包括道德、人格、学说等各个方面对于画家创作的构思立意与意境表达这些都是有益的。（荆琦）

【其为人也多文】 南宋邓椿《画继》：“画者文之极也，故古今之人，颇多著意……难者以为自古文人，何止数公？有不能且不好者。将应之曰：‘其为人也多文，虽有不晓画者寡矣；其为人也无文，虽有晓画者寡矣。’”邓椿认为文学修养高的人大多通晓绘画艺术，而没有文学修养却通晓绘画

艺术的人"寡矣",并举了张彦远、韩愈、欧阳修、三苏父子(苏洵、苏轼、苏辙)的例子。历代许多画家和画论家都认识到内在修养的重要,如:明代王绂《书画传习录》"要得腹有百十卷书,俾落笔免尘俗耳";明代李日华《墨君题语》"绘事必须多读书";明代唐志契《绘事微言》"昔人评大年画,谓胸中必有千卷书";清代方亨咸"胸中无几卷书,笔下有一点尘,便穷年累月,刻画镂研,终一匠耳"(清代周工亮《读画录》);清代董棨《养素居画学钩深》"笔不可穷,眼不可穷,耳不可穷,腹不可穷";清代张式《画谭》"言身之文,画心之文也。学画当先修身,身修则心气和平,能应万物……读书以养性,书画以养心,不读书而能臻绝品者,未之见也";清代松年《颐园论画》"我辈作画,必当读书明理,阅历事故,胸中学问既深,画境自然超乎凡众";近代吴昌硕"读书最上乘,养气亦有以;气充可意造,学力久相倚"。清代王昱云:"文如其人,画亦有然。"(《东庄论画》)画如其人,画品即人品,"人品既高矣,气韵不得不高;气韵既高矣,生动不得不至。"(北宋郭若虚《图画见闻志·论气韵非师》)因此,要"读万卷书,行万里路,胸中脱去尘浊"(明代董其昌《画旨》),才能通晓绘画艺术,创作出气韵生动的作品。 (张曼华　谢江岚)

【胸中有万卷书,目饱前代奇迹,又车辙马迹半天下】 南宋赵希鹄《洞天清禄》:"胸中有万卷书,目饱前代奇迹,又车辙马迹半天下。"这是宋代鉴赏家赵希鹄对画家如何提升个人修养提出的三点要求。"胸中有万卷书,目饱前代奇迹"说的是画家需要饱读诗书,在书本中开阔眼界,增强个人知识储备。同时还要多看前辈留下的书画遗存,以前人作品为师,从中汲取养分。但这些都是通过间接学习获得提升的方式,对于画家而言,还不足够,毕竟"闻之不若见之"。画家还需要放下书本走出户外,即"车辙马迹半天下"的亲历自然。因为只有亲身融入自然,感受自然,才能形成个体独特的感知,而这种亲见亲历的认知是无法通过其他方式获得的。因此,读书、赏画、游历,是赵希鹄所说的提高修养的三要素。 (蒋宁宁)

【读万卷书,行万里路】 明代董其昌《画禅室随笔》:"自然天授,然亦有学得处,读万卷书,行万里路。"《俞剑华美术史论集》:"董氏论画山水主张'行万里路',也就是郭氏的'饱游饫看',要是只行路而不看山,虽行万里,也毫无所获。只看山而



明·董其昌《葑泾访古图》

不能罗之胸中,出之笔下,仍不能成画家。能行万里,能罗之胸中,出之笔下,虽然可以成画家,要是不能读万卷书,没有广博高深的学问,'胸无点

墨’，不免绘俗鄙陋，没有一点‘书卷气’，自然不会有高妙的思想，文学的趣味，那画就不免有俗气、匠气，而缺乏了中国画最高标准的‘气韵生动’了。所以中国画要画得好，不但画上的技巧要熟练，技巧以外的条件，太繁重了，至少必须人格高尚，学问渊博，思想奇肆，性行纯雅，再加以优良的书法和流利的诗词，岂非天下最难的事？这是由于中国向来重视品行，轻视艺术，‘行有余力则以学文’。以文艺为人生的末节，所以孔子说：‘据于德，依于仁，游于艺’。养成一种艺以人重的风气，和西洋的重艺不重人的风气，根本不同。这也就是中国文人画所以能日渐发达，而西洋至今还没有文人画的影响的原因。因此画家除了行万里路外，还须读万卷书。……文人画虽盛于宋元以后，但在唐代早已有人主张作画必须文人，例如张彦远《历代名画记》上说：‘宋朝（南朝宋）顾骏之，尝结构高楼以为画所，每登楼去梯，家人罕见，若时景融朗，然后含毫，天地阴惨则不操笔。今之画人，笔墨混于尘埃，丹青和其泥滓，徒污绢素，岂曰绘画？自古善画者，莫匪衣冠贵胄，逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱之所能为也。’……宋郭若虚的《图画见闻志》上，也有同一的主张：‘窃观自古奇迹，多是轩冕才贤，岩穴上士，依仁游艺，探赜钩深，高雅之情一寄于画。人品既已高矣，气韵不得不高；气韵既已高矣，生动不得不至。——所谓神之又神而能精焉’……因此历代画家多是学问广博的人，例如唐朝的王维、郑虔，宋代的郭熙、米芾，元代的赵孟頫、黄公望、倪云林、吴仲圭、王叔明，明代的文徵明、沈石田、唐六如、董其昌，明末清初的王烟客、王廉州、恽南田、龚半千、石涛、八大，以及清代的金冬心、郑板桥，近代的吴昌硕、陈师曾、姚茫父，都不只画好，其他的人品、学问、诗词、文章以及书法，也均各有所长。仇十洲画虽极精，胸中少了几卷书，比唐六如就大有逊色了。王石谷画的工力，千古无匹，但是学问稍差，所以比恽南田就有仙凡之别了。此外院派、浙派的画，所以不为人所尊崇，也就是因为他们工于法而缺于意，作家气息太重，文人气息太少的原故，所以要想成为伟大的作家，这读万卷书和行万里路的两个条件缺一不可。”（荆琦）

【要得腹有百十卷书，俾落笔免尘俗耳】 明代王绂《书画传习录》：“要得腹有百十卷书，俾落笔免尘俗耳。”这句话说的是读书可去除尘俗之气的道理。尤其是文人画派，尚雅而贬俗，认为画家能够通过读书修养身心，洗涤心灵。而形自手出，韵从心生，当画家通过读书洗脱掉胸中的尘俗之气后，其作品也自然会远离尘俗之气。此处，王绂所说的“百十卷书”并非实指书的数量，而是强调画家通过读书增强个人素质，提升个人修养，对于绘画实践的重要作用。（蒋宁宁）

【绘事必须多读书】 明代李日华《墨君题语》：“绘事必须多读书，读书多，见古今事变多，不纽狭劣见闻，自然胸次廓彻，山川灵奇，透入性地，时一洒落，何患不臻妙境?”李日华指出画家从事绘画创作，必须要以多读书为根本。读书多了，才能见多识广，通晓古今而后获得身心的通透与开阔。眼界开阔之后，人才可有海纳百川的大气魄，而在这海纳百川的大气魄中，获得妙境也是自然而然的事情。（蒋宁宁）

【士人以文章德义为贵】 明代李日华《墨君题语》：“士人以文章德义为贵，若技艺，多一不如少一，不惟受役，兼自损品。”李日华认为，“士人”应当以文章、道德、义理为重要。在儒家思想占主导性地位的社会里，认为“文以载道”，重文而轻技艺。“士人画”有别于宫廷画和画工画，其审美情趣讲究笔墨情趣，写意韵致，重视画家的文化修养。画论强调画家要读书，注重德行、见识的培养，可以加强悟性，陶养性灵，画品自然高妙，如清代盛大士《溪山卧游录》：“古人读破万卷，下笔有神，谓之诗有别肠，非关学问可乎？若夫挥毫弄墨，暇想云思，兴会标举，真宰上诉，则似有妙悟焉。然其所以悟者，亦有书卷之味，沉浸于胸，偶一操翰，汩乎其来，沛然而莫可御，不论诗文书画，望而知为读书人手笔”。朱良志《论儒学对中国画学涵养心性理论的研究》一文认为，“士人以文章德义为贵”是涵养心性的理论。画论反复强调画家要读书，是受了宋明理学的影响：“‘画要以文章德义为贵’，而读书是悟理和达于圣贤之道的关键。‘凡状物者，得其形不若得其势，得其势不若得其韵，得其韵不若得其性……性者，物自然之天。’画贵在得性，这显然是理学家的口吻。这个‘性’怎样得到？李日华认为，只有通过读书悟理。‘绘事必须多读书，读书多，见古今事变多，不狃狭劣见闻，自然胸次廓彻，山川灵奇透入性地，时一洒落。’又说：子瞻雄才大略，终日读书，终日谈道，论天下事。元章终日弄奇石古物。与可亦博雅嗜

古，工作篆隶。非区区习绘事者，止因胸次高朗，涵浸古人道趣多，山川灵秀百物之妙乘其傲兀恣肆时咸来凑其丹府，有触即尔迸出，如石中爆火，岂有意取奇哉！”（高阳）

【胸中有书，故能自具丘壑】 明代范允临《输蓼馆集》：“学书不学晋辙，终成下品；惟画亦然。宋元诸名家，如……董、范，下逮子久、叔明、巨然、子昂，矩法森然，画家之宗工巨匠也。此皆胸中有书，故能自具丘壑。”是说画家胸中有万卷书，其作品故能具深远的意境。（周积寅）

【胸中备万物】 明代李开先《中麓画品·序》：“物无巨细，各具妙理，是皆出乎玄化之自然，而非由矫揉造作焉者。万物之多，一物一理耳，惟夫绘事虽一物，而万理具焉。非笔端有造化而胸中备万物者，莫之擅场名家也。”李开先还在《闲居集·海岱诗集序》中云：“诗则尤未易言者，感物造端，因声附气，调逸词雄，情幽兴远，风神气骨，超脱尘凡，非胸中备万物者，始可称画之国工矣。”是指胸中储有天地间万物之状，妙悟万物之理，表现形象才能出神入化。说明画家之所以能够画得入神、画得精妙，其实源自于他们对身边景物、事物的细心观察和认真领悟，并能够将这些体验融入画面。要求画家要深入生活实际，不能脱离现实闭门造车。（万叶）

【学道为上，养气、读书次之】 清代龚贤跋《云山图》：“学道为上，读书、养气，未必非画苑家之急事也。”所谓道，即中国古代各家各派共同遵循，对世界本原及自然、社会的规律和法则的认识，由此反映他们对美的产生、表现形式和本质的理解。龚贤《柴丈画说》说明画家“学道为上”之理由云：“画者，诗之余；诗者，文之余；文者，道之余。吾辈以学道为事，明乎道则博雅，亦可浑朴，亦可不失为第一流人。放诗文写画，皆道之绪余。所以见重于人群也。”他还说“明乎道，始知画之来由；不明乎道，所谓习其事而不明其理者是也”。龚贤在跋《云山图》中记载他“弱冠时，见米氏云山图，惊魂动魄，殆是神物。几欲拟作，而伸纸吮毫竟不能”。“尝终日作画而画理穷”。后来经过四十年努力，知“米先生其人”，并“悟米先生之画”，“不意从无意中得之”，“或经时有作，而笔墨妙。”鉴赏能力与创作水平的提高，这无疑与学其道、明其理有关。学道则必须读书。读书为历代画界所重视。南宋赵希鹄《洞天清禄》说：“殊不知胸中有万卷书，目饱前代奇迹，又车辙、马迹半天下，方可下笔。”明代李日华《墨君题语》说：“绘事必须多读书，读书多，见古今事变多，不狃狭劣见闻，自然胸次廓彻，山川灵奇，透入性地，时一洒落，何患不臻妙境?”读何书？龚贤在《与张侍御书》中认为，十三经、廿一史是“天下极醒快之书”，不可不读。当然，作为一个画家，对画学著作宜先读之。而对那“迂疏、怪诞、荒淫、倦怠”之类的书千万不能读。因为它们无“益于身心”。养气，是指艺术家主观的伦理道德和审美趣味方面的修养。它关系着画家对艺术美的创造，所以在中国画论中十分注意气的论述。（周积寅）

【读书万卷，庶几心会】 清代黄钺《二十四画品·气韵》：“六法之难，气韵为最。意居笔先，妙在画外。如音栖弦，如烟成霭，天风泠泠，水波濊濊。体物周流，无小无大。读书万卷，庶几心会。”黄钺把气韵作为绘画第一品，认为气韵只可意会，难以言传，对于没有丰厚学养的人来说，难以把握，只有读书万卷，方可领会。（王宗英）

【读书养气】 清代松年《颐园论画》：“闲坐与友人论画赋诗，以勖诸君：宁有稚气，勿涉市气；宁有霸气，勿涉野气。善学古人之长，勿染古人之短，始入佳境，再观古今画家骨格气势，理路精神，皆在笔端而出。惟静穆丰韵，润泽名贵为难。若使四善兼备，似非读书养气不可，不但有关画中才学，实有关此人一生之穷通贵贱、福寿长促耳。勉之！凡学画一入门，即想邀名，断无成名之日，何也？因其躁妄之心太重，无暇精益求精耳。正如读书先以科名为急，必无真学矣。”“读书养气”是指画家加强内在修养的方式。中国画是追求高情雅韵的艺术，不只是技法的堆积。绘画高情雅韵的达成必须有赖于画家内在修养的丰富，而充实画家内在修养的最好方法就是读万卷书，行万里路。“读书养气”就是依靠读书修养性情，充实内心。（王宗英）

【胸中学问既深，画境自然超乎凡众】 清代松年《颐园论画》：“世上画师多在皮毛色泽用力，往往能画不能说也，且居奇吝教，不肯宣露秘奥之言。以愚见观之，由外达内之学，仅知腔调板眼，至于曲之优劣细微，恐亦茫然。我辈作画，必当读书明理，阅历事故。胸中学问既深，画境自然超乎

凡众，似非由内达外，不能入六法三昧。余不揣固陋，喋喋向人，实缘不肯装腔拿势以师自居。倘论中有不能说透者，当以口授指之。”松年认为作画从绘画本身入手，是“由外达内”，只能得其皮毛。而从画外功夫入手，读书明理，阅历事故，净化心胸，丰富学养，从而“由内达外”，才能直抵灵府，而画面意境也自然超凡脱俗。正如清代唐岱《绘事发微》所云：“胸中具上下千古之思，腕下具纵横万里之势，立身画外，存心画中，泼墨挥毫，皆成天趣。读书之功，焉可少哉！” （王宗英）

【不读书写字之师，即是工匠】 清代松年《颐园论画》：“画师处处皆有，须分贵贱雅俗。不读书写字之师，即是工匠。其胸次识见平庸，惟守旧稿，心摹手追，老于牖下，有毕生不出乡里者……”松年一贯主张学习绘画不仅仅要从绘画着手，更重要的是不断加强自身的文化修养和人品的修养。否则，不读书、不写字，只是具有一定的创作技巧的人，只是工匠而已。 （万叶）

【四以】 清代陈撰《玉几山房画外录·倪元璐题朱宗远画册》：“以性灵传笔墨，以绳尺传才力，以学问传意思，以道理传兴会。”陈撰强调绘画应该体现作者的性情、才气、学问等内在精神气质，并且与作品情景交融。 （王宗英）

【到老学不足】 清代沈铨《双鹿图》轴（南京博物院藏）用印。一个知道自己不足的画家，必然会努力学习，只有通过学习，才会发现自己很多事物不懂，所谓“学然后知不足”。（《礼记·学记》）沈氏“到老学不足”，则更能激励人们自强不息，永远上进。这需要有一种真正奋苦专一的精神。与沈铨同时代的郑燮说得好：“精神专一，奋苦数十年，神将相之，鬼将告之，人将启之，物将发之，不奋苦而求速效，只落得少年浮夸，老来窘隘而已。”（《郑板桥集·题画》）作为画家“到老学不足”的“学”，应学些什么？古代前贤早已告诉我们：“读万卷书，行万里路”（明代董其昌《画禅室随笔》），“目饱前代名迹”（南宋赵希鹄《洞天清禄·古画辨》）。所谓“读万卷书”，清代唐岱《绘事发微》列出了画家必读书目——各种画史、画论、六经、二十一史等。读书以养性、养气、行道、明理，阅历事故，胸中学问既深，画境自然超乎凡众；所谓“行万里路”，做到“车辙马迹半天下”，师造化，师造物，强调学习大自然、学习生活，这是绘画创作取之不



清·沈铨《梅花绶带图》

尽的源泉；所谓“目饱前代名迹”，既向优秀绘画遗产学习，“借古以开今”（清代《石涛画语录》）。清代邵梅臣《画耕偶录》云：“少读书，少行路，又少见先辈真迹，以云能画，斯亦妄矣。”学习文本，学习生活，学习传统，是提高画家自身修养的三要素。学无止境，因此必须奋苦数十年。画家的艺术生命在于不断的创造，而创造的根本条件在于深厚的修养。画家创作水平的高低，是完全由其修养的深浅决定了的。 （周积寅）

【天资、学力、胸襟缺一者，不足与言笔墨】 清代高秉《指头画说》：“昔人云：‘枝分四面’。是但谓花木尔。公（高其佩）画群仙八骏游鱼飞鸟花木皆有八面，顾眄无迹，若非有意为之，乃潮头亦有八面。凡画潮头者，率皆左右两分，及上起而下翻，则能事毕矣。公乃画正面下垂而上卷者，非特画家未见及此，即日对真迹而亦未之觉也。笔墨之事，天姿笃，学力深，而胸襟尤要阔大。东坡《渡海诗》云：‘九死南荒吾不恨，兹游奇绝冠平生’。



清·高其佩《杂画图》(之一)

具此胸襟而足其才智,技必过人,公目空千古,气雄万夫,而年近七秩,犹悬眼镜临模古人,何患不惊世邪?秉尝谓公画落墨有神气,渲染有元气,其天资学力胸襟,缺一者不足与言笔墨,尤不足与言指画。"天资:天赋的聪明智慧;学力:才学修养;胸襟:胸中境界。潘天寿《画语录》说:"从画上能看出一个人的才气胸襟。而这方面也是需要培养的。好的画、好的诗、好的字,一看就能使人的思想境界提高一层。要注意内心、胸襟的修养。所以孟夫子说:'我善养吾浩然之气'。" (陶陶 陶明君)

【超凡入圣】 清代松年《颐园论画》:"潜心苦诣,阅历用功,不到铁砚磨穿之时,未易超凡入圣。俗云:'不受苦中苦,焉能人上人'。"超凡入圣,本道家语。意即超脱尘凡,达到神圣的地步。此处指画家只有苦练基本功,注重修养,其作品才有可能达到最高的境界即道的境界。 (周积寅)

【画外之功】 《伍蠡甫艺术美学文集·比较绘画的点点滴滴·画外之功:学问修养》:"钻研现实,体验生活,充实意象,锻炼技法,推动艺术的构思,以提高创作质量,这些原是中西绘画的共同要求。至于于学问修养为画外之功,中西双方也是一样,陆游示其次子诗云:'汝果欲学诗,功夫在诗外。'使人联想到画也如此。不过就范围而言,国画似乎比西画要大一些。我们讲求画中的书卷气息,把它作为意境表达的最高标志,而且在今天,这'书卷'已不限于中国的诗、书法以及古典的文史哲著作,也包括外国的特别是西方美学、画史、画论,都可借鉴。这里只谈谈画中有书家的意趣。我们要融会富有生命与意趣的书法线条于绘画线条中,从笔力、笔势上汲取书法之长;尤其是为了充实画中的境界,还可以在画上题诗、题辞,而字迹本身又是书法。此数事者相互结合,有助于以画抒情并使具体的与抽象的形象(后者属于书法),共同成为'心画',达到画中有诗、有我,亦即上文所说的最高标志。因此,一位国画家的气质、学养如何,在他的作品上可以一目了然。无论他是画人物、山水、花鸟或历史题材、现代题材,在西画里,也有诗境,而画面却不题诗,书画交融也不可能存在,因为书写在西方只是实用工具。我们作此比较,并不以西画之所缺轻减对西画的评价,乃是为了深刻地认识国画的特征,更好地加以发挥。倘若从事国画创作与理论研究,而无自知之明,无异乎自暴自弃,那就很可虑了。" (王凤珠)

10. 创作态度论

【创作态度】 创作态度,是指艺术家在创作过程中的神情举止。元代黄公望作《富春山居图》卷(台北故宫博物院藏墨迹)"经营七年而成","苦心在是"。李可染"废画三千"说,就是鼓励自己不要怕画坏的意思。北宋郭熙、郭思要求"凡一景之画,不以大小多少",必须"注精以一之"、"神与俱成之"、"严重以肃之"、"恪勤以周之"。要做到这四个方面,就必须反对"潦草",克服"惰气"、"昏气",绝不能"轻心掉之"、"慢心忽之"。南宋陈善"顾恺之善画而人以为痴"说与清代石涛"忘坐亦忘眠"说,其义相类,正是庄子所云"用志不分,乃凝于神"。(《庄子·达生》)清代郑燮指出:要从事艺术创作,非"精神专一,奋苦数十年"苦练技巧不可。林风眠说"创造是个艰苦劳动",一定要在"技术上踏踏实实下功夫"。黄胄在谈到他画毛驴的体会时说:"作画万千,废纸不计其数,经得起推敲者

屈指可数。”“学画者若不能勤苦奋发，反复实践，终生难得做出点成绩也，若能有点成绩亦绝非轻而易举偶然获得者也。”徐悲鸿则说：一旦画兴大发，“只要一动手，就是遇到天大的困难，也绝不能动摇，要以最大的毅力和决心坚决完成”。这些，都是古今绘画大家所持有的创作态度。（周积寅）

【登楼去梯】 唐代张彦远《历代名画记》：“宋朝顾骏之常结构高楼以为画所，每登楼去梯，家人罕见。”指南朝宋顾骏之笃志作画的典故。据记载他为了能专心致志地研习绘画，在住处旁结构高楼以为其画室，想画画时便上楼去梯。南朝谢赫《画品》第二品记载“顾骏之条”云：“神韵气力，不逮前贤。精微谨细，有过往哲。始变古则今，赋彩制形，皆创新意。若包牺始更卦体，史籀初改书法。尝结构层楼，以为画所。风雨炎燠之时，故不操笔，天和气爽之日，方乃染毫。登楼去梯，妻子罕见。画蝉雀，骏之始也。宋大明中，天下莫敢竞矣。”（陶明君）

【四必】 北宋郭熙、郭思《林泉高致》：“凡一景之画，不以大小多少，必须注精以一之，不精则神不专；必神与俱成之，神不与俱成则精不明；必严重以肃之，不严则思不深；必恪勤以周之，不恪则景不完。故积惰气而强之者，其迹软懦而不决，此不注精之病也；积昏气而汩之者，其状黯猥而不爽，此神不与俱成之弊也。以轻心挑之者，其形略而不圆，此不严重之弊也；以慢心忽之者，其体疏率而不齐，此不恪勤之弊也。”于民、孙通海《中国古典美学举要》释云：“提出绘画创作时，画家必须做到四个方面的要求：即精神专一，不为他事所扰；气贯笔端，神爽精明；严肃持重，思考深湛；勤奋周到，画面完整。这四个方面主要是就绘画主体——画者的创作态度、工作态度等思想修养来说的，可以看作绘画创作中的思想条件。”“由于没有做到‘四必’，而引起的弊病，造成作品的失败。”（周积寅）

【轻心】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》：“以轻心掉之者，其体脱略而不圆，此不严重之弊也。”指轻率，漫不经心。（周积寅）

【慢心】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》：“以慢心忽之者，其体疏率而不齐，此不恪勤之弊也。”指轻忽、怠惰之心。（周积寅）

【落笔之日，如见大宾】 北宋郭熙、郭思《林泉高致》：“凡落笔之日，必明窗净几，焚香左右，精



元·吴镇《渔父图》

笔妙墨，盥手涤砚，如见大宾，必神闲意定，然后为之。已营之，又撤之，已增之，又润之，一之可矣，又再之，再之可矣，又复之，每一图，必重复始终，如戒严敌然后毕。"郭熙认为每当要作画的时候，就像要迎接一个远道而来的至尊宾客一样，一切准备就绪，这种准备对于郭熙来说就像某种仪式，不仅仅在材料物质的层面，也是画家精神、意识层面的准备。通过这种准备可以使画家注意力高度集中，进入到临场状态并以这样的状态投入工作，绘画过程中不断的修改润色，笔墨往返，直至作品的完成，其间丝毫不得懈怠。最后，郭熙总结说"所谓天下之事，不论大小，例须如此，而后有成！"他认为任何事要想把它做好，道理都是相同的。从中可见古人对于绘画创作乃至于人生的严谨与认真的态度。 （刘亚璋　张全东）

【坐忘】《庄子·大宗师》："堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大道，此之谓坐忘。"郭象注曰："夫坐忘者，内不觉其一身，外不识有天地，然后旷然与变化为体而无不同也。"指端坐而浑忘物我界限、是非差别的精神状态，常用来形容审美过程中淡泊无虑、忘我忘物、物我同一的境界。对后世美学、文论、画论影响很大。南朝陈姚最《续画品·序》："杖策坐忘，既惭经国；据梧丧偶，宁足命家！"清代廖燕《意园图序》："意也者，岂非为万形之始，而亦图画之所从出者欤？予常闭目坐忘，嗒然若丧，斯时我尚不知其为我，何况于物？迨意念既萌，则舍我而逐物，或为鼠肝，或为虫臂，其形状又安可胜穷也耶？传称赵子昂善画马，一日倦而寝，其妻窗隙窥之，偃仰鼾呼，俨然一驰。妻惧，醒以告之，子昂因而改画大士像，未几，复窥之，则慈悲庄严，又俨然一大士。非子昂能为大士也，意在而形因之矣。万物在天地中，天地在我意中，即以意为造物，状烟云、丘壑、楼台、人物于一卷之内，皆以一意为之而有余。"说明绘画创作中"坐忘"的重要性。 （周积寅）

【为画而忘画】 宋代董逌《广川画跋》卷四："夫为画而至相忘画者，是其形之适哉。"指画家进行绘画创作时忘却自己是在作画，达到随心所欲的境界，这也是表现事物形象最恰当的时候，只有不拘于画得像不像，才能达到艺术表现最理想的境界。忘，是指在艺术创造时，中止一般感官和心智的作用，心思高度集中，以高超的技艺从"技"的层面超脱出来，进入一种无意识的状态，整个身心与绘画创作融合为一。《庄子·大宗师》云："堕肢体，黜聪明，离形去知，同于大道，此谓坐忘。"所谓"坐忘"就是要求从生理欲念中超脱出来，摆脱各种功利关系和心理的纠缠，从而获得内心的虚静和自由。 （陈见东）

【意定】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》："凡落笔之日……必神闲意定，然后为之。"指心意平和安静。 （周积寅）

【神将相之，鬼将告之，人将启之，物将发之】 清代郑燮《郑板桥集·题画·靳秋田索画》："精神专一，奋苦数十年，神将相之，鬼将告之，人将启之，物将发之。不奋苦而求速效，只落得少日浮夸，老来窘隘而已。"郑板桥认为一个人想要在艺术领域取得成功，与做其他任何事情一样，都要付出艰辛的努力。倘若能一心一意地苦心钻研，并且持之以恒，就可以从神那里得到扶助、从鬼那里得到告诫、从人那里得到开导、从物那里得到启发，最终学有所成。否则急于求成，反而欲速不达、学无所成。因此郑板桥讲要"精神专一，奋苦数十年"。 （尚可　闫春鹏）

【痴思长绳系日】《齐白石谈艺录》："痴思长绳系日（印文）。"是说"尺璧非宝，寸阴是竞"，为了不让时光流逝，恨不得用长绳把太阳系住，使其永不坠落，以便长久不倦地吟诗作画。 （王凤珠）

【虎头未必痴如我】《齐白石谈艺录》："虎头未必痴如我（印文）。"东晋画家顾恺之（约345～406），小字虎头，江苏无锡人。博学有才气，工诗赋、书法，尤精绘画，工肖像、佛像、禽兽、山水等，时有"才绝、画绝、痴绝"之称。齐白石潜心艺术，"每日作画，不教一日闲过"，自信对艺术的痴迷程度可与顾恺之相比。 （王凤珠）

【天道酬勤】《齐白石谈艺录》："要知天道酬勤（印文）。"天道：中国哲学术语。与人道相对。原指日、月、星等天体运行现象和过程。唯心主义者认为这是神的意志的体现。唯物主义者则认为这是一种不体现任何意志的自然现象，也有用指自然规律的。"天道酬勤"是说"业精于勤"，"天才，就是勤奋"，"勤奋就是成功之母"。只要你辛勤的劳动，自然就有成果。鲁迅说："伟大的成绩和辛勤的劳动是成正比例的，有一份劳动就有一份收获，日积月累，从少到多，奇迹就可以创造出来。"《李可染画论》云："齐老还有一方印章，文曰：'天道酬勤'。他以此为座右铭，勤奋自勉。""齐老



现代・齐白石《花果草虫册页》

早年在湖南农村作木匠，每在夜间勤奋练功，以松明为灯，以旧账簿纸作画，一部残破的《芥子园画传》反复摹写达数十遍之多；后来又在家宅四周，种花种树，养虫养鸟，直接观察自然界物象的神姿风采。他五次出游，走遍了半个中国，生活经验极为丰富。”“在他几次‘变法’（艺术风格的变革）的时候，曾以惊人的毅力，为‘变法’付出了巨大的辛勤劳动。”“九十岁以后，白石老人每天平均至少画五张画，多时达八九张画。除了生病，从未间断。”“九十六岁和九十七岁的两年，还为我们留下了极其精彩的艺术珍品。白石老人的画笔，可以说一直到死才放下来的。他临终前给我最后一幅手迹是‘精于勤’三个字。算来白石老人艺术上磨炼功夫足足有七八十年之久，他的艺术造诣之深和艺术境界之高，绝非偶然，实为一生勤奋的结果。”

（周积寅）

【废画三千】 《李可染画论》：“怕画坏是没有出息的表现。只要用心画，画坏了没有关系。我有一颗图章叫‘废画三千’，就是鼓励自己不要怕画坏的意思。怕画坏就会墨守成规，不敢突破，老在自己的圈子里转，这是懦夫性格。”据说画家黄胄一年画了二十多刀宣纸，就是这种“不怕画坏”的勤奋精神。

（王凤珠）

·中国画作品构成论·

1. 章法论

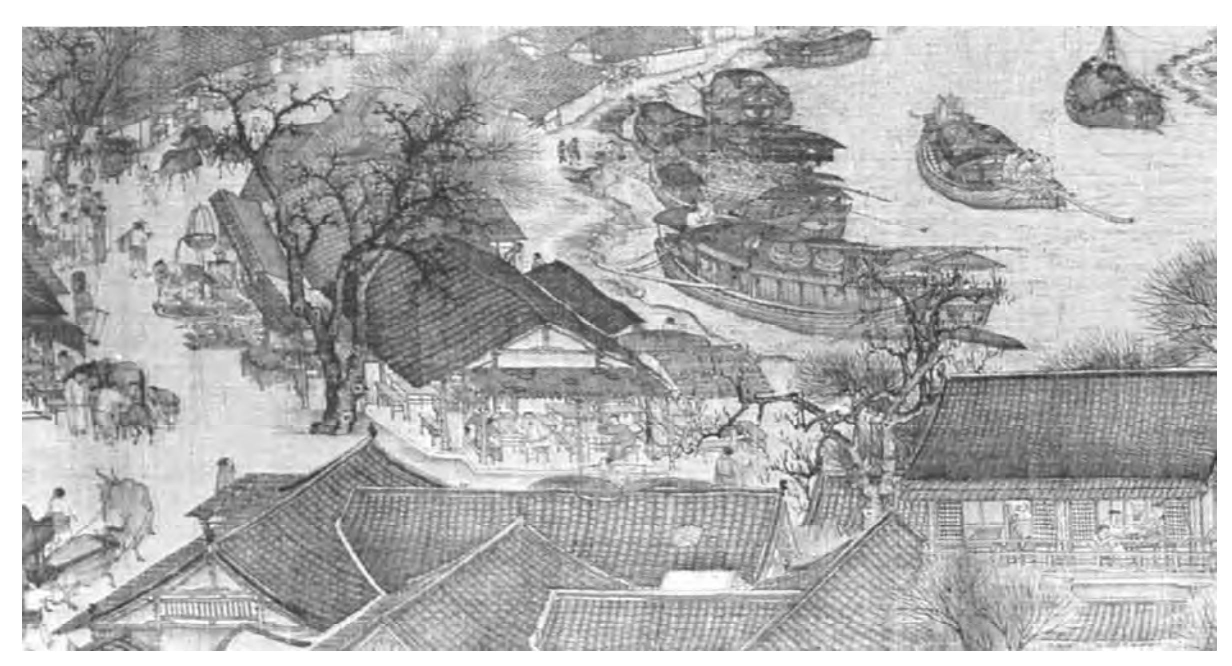
【章法】 章法就是画面的布局，即构图法，东晋顾恺之称作“置陈布势”，南齐谢赫“六法”论中叫做“经营位置”。

“经营位置”在“六法”中极为重要，唐代张彦远认为这是“画之总要”。明代李日华说：“大都画法以布置意象为第一。”清代邹一桂说：“以六法言，当以经营为第一。”清代方薰说：“丘壑生发不已，时出新意，别开生面。”清代蒋和也说：“章法未到而笔法到者，如升堂而未入室；笔法未到而章法到者，画必脱稿于古人。”可见，章法位置之妙与不妙，关系到作品之成败。唐宋以来，画家们“惨淡经营”，所谓“十日画一水，五日画一石”，创造了许多不朽之作。

明清，由于摹古画风盛行，不少画家脱离生活，跳不出古人的圈子，在创作上，“多究心笔墨，而于章法位置往往忽之”，结果“但摹真影稿”，“只习得搬前换后法耳”，造成“十幅如一幅”、“千手雷同”的状况，受到了当时画论家沈颢、笪重光、方薰、范玑等人的尖锐批评。

中国画章法讲究立意定景，要求在画面上“远则取其势，近则取其质”，根据画面结构的需要，运用宾主、呼应、远近、开合、虚实、露藏、繁简、疏密、纵横、参差、动静、奇正、取舍等对立统一法则来布置章法，并巧妙地处理画面的空白，使无画处皆成妙境。

中国人有着“细细看，面面观”、“看得透，窥其穿”的习惯要求，看山水，既要求从山下看到山上，山前看到山后，还要求从房子外面看到房子里面。但这种要求不是索取导游图，而是为了饱览大自然的美，使“咫尺之图，写千里之景，东西南北，宛



北宋·张择端《清明上河图》局部

尔目前”，要求画面做到“收敛众景，发之图素”，“囊藏万里，都在阿堵中”。

为此，中国画家在长期艺术实践中，特别在山水画的构图上提出了中国画取景原理，即宋代郭熙的平远、高远、深远“三远法”。它不同于后起的西洋风景画透视，西洋画透视扎根于不变的视点，由科学方法加以探求，难于自由挥洒，以致画山水只能表现一两层；至于高山大岳的层层悉见，长江万里的处处可现，若用西洋画焦点透视是无能为力的。只有中国画“三远法”，才冲破焦点透视的羁绊，进入表现的自由王国。

近人对于中国画往往用“散点透视”这个名词，其实并不恰当。因为中国画上皆用均角透视，线均平行，并无焦点，所以不能称“散点透视”，若必须起一个名字，可以叫“无点透视”。试将《清明上河图卷》加以测量，就可发现，并无焦点，但是那种近大远小的感觉却很真实，这也正是中西画法区别显著的地方。（周积寅）

【丘壑】 ①北宋王安石《九井》诗：“山川有理有崩竭，丘壑自古相盈虚。”指山陵和溪谷；《北史·魏收传》：“不养忘于丘壑，不待价于城市。”泛指幽辟之地；东晋谢灵运《斋中读书》诗：“昔余游京华，未尝废丘壑。”指隐居者居住的地方；金代王若虚《茅先生道院记》：“虽寄迹市朝，而丘壑之念未尝一日忘。”指隐逸。②北宋黄庭坚《题子瞻枯木》：“胸中元自有丘壑，故作老木盘风霜。”比喻深远的意境；明代董其昌《画禅室随笔》：“读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立鄞鄂，随手写出，皆为山水传神。”指胸中山水。③龚贤语，见清代周二学《一角编》乙册：“丘壑虽云在画最为末著，恐笔墨真而丘壑寻常，无以引卧游之兴。”指山水画的艺术形象。④龚贤《柴丈画说》：“先言笔法，再论墨气，更讲丘壑，气韵不可说，三者得而气韵生矣。”此指山水画位置或构图、章法。

（周积寅）

【位置】 南齐谢赫《画品》：“六法者何……五经营位置是也。”清代王昱《东庄论画》：“作画先定位置。何谓位置？阴阳、向背、纵横、起伏、开合、锁结、回抱、钩托、过接、映带，须跌宕欹侧，舒卷自如。”指绘画构图布局中要配置适宜，意匠经营。

（王凤珠）

【经营位置】 南齐谢赫《画品》论画“六法”：“六法者何？一曰气韵生动是也，二曰骨法用笔是也；三曰应物象形是也；四曰随类赋彩是也；五曰经营位置是也；六曰传移模写是也。”“经营位置”，又称“布局”、“构局”、“章法”、“结构”，今称“构图法”。在“六法”中，“经营位置”虽居第五法，但极为重要。唐代张彦远认为是“画之总要”（《历代名画记》）；明代李日华说：“大都画法以布置意象为第一。”（《竹□画媵》）清代方薰说：“凡作画多究心笔墨，而于章法位置往往忽之，不知古人丘壑生发

不已，时出新意，别开生面，皆胸中先成章法位置之妙也。”（《山静居画论》）清代蒋和也说：“章法未到而笔法到者，如升堂而未入室；笔法未到而章法到者，画必脱稿于古人。”（《学画杂论》）可见，“经营位置”之妙与不妙，直接关系到作品之成与败。因此，必须要求画家在“经营位置”上花一番苦工夫。首先要求“意在笔先”（传唐代王维《山水论》），“立意定景”（北宋郭熙语），做到“得之于心，应之于手”（北宋韩拙《山水纯全集》）。所谓“十日画一水，五日画一石”（唐代杜甫《戏题王宰画山水图歌》）、“九朽一罢”（南宋邓椿《画继》）、“每画图一幅，忘坐亦忘眠”（清代石涛《大涤子题画诗跋》卷一），都说明画家“惨淡经营”的严肃精神。“经营位置”强调得“势”：东晋顾恺之《论画》有“置陈布势”说；（传）五代后梁荆浩《山水节要》要求“远则取其势，近则取其质”；清代范玑《过云庐画论》认为“作画莫难于丘壑，丘壑之难在夺势，势不夺则境无夷险也”。古今优秀作品，不论是画“华岳千寻”，还是画“长江万里”，总是使人感到有气魄，这是在表现上获得取势、布势、写势的成功。根据画面结构的需要，运用宾主、呼应（顾盼）、远近、开合、虚实、藏露、繁简、疏密、纵横、参差、动静、奇正、乱整、取舍等对立统一法则来布置章法。并合理地处理好画面的空白，使无画处皆成妙境。在山水画的构图上，北宋郭熙提出了平远、高远、深远“三远法”，这与后起的西洋画空间处理运用焦点透视不同。近现代一些画论家谈中国山水画章法时往往喜欢用“散点透视”一词以区别于西洋画的焦点透视，其实并不准确，因为中国画上，皆用均角透视，线均平行，无法成焦点，故不能称之“焦点透视”。若必须起一个名字，可以叫做“无点透视”。试将《清明上河图》卷加以测量，就可以发现，并无焦点，但是那种近大远小的感觉很真实，这也是中西画法区别显著的地方。中国画在一幅作品构图中，可以冲破艺术在时间上的束缚。北宋沈括《梦溪笔谈》就有“王维画物多不问四时”的记载。如画花卉，往往以桃、杏、芙蓉、莲花同画一景。南唐顾闳中《韩熙载夜宴图》卷中的主人翁韩熙载在同一幅画中，巧妙地用屏风、帐帏隔着，一共出现了五次，这种通景的形式，就是冲破绘画艺术在时间上的束缚的杰出创造。（周积寅）

【位置巧变，理应天真，作用纵横，功齐造化】 北宋郭若虚《图画见闻志·卷三》“皇弟嘉王”条：“位置巧变，理应天真，作用纵横，功齐造化。”意为构图的灵活变化，其理应合了心灵感受写物之“真”，画法自由无碍，创作出的绘画作品好比大自然的鬼斧神造之功那样生动而有趣味。

（孔六庆）

【体法】 南齐谢赫《画品》“吴暕”条：“体法雅媚，制置才巧。”指绘画的格局法式。（王凤珠）

【章法者，以一幅之大势而言】 清代邹一桂《小山画谱》卷二：“章法者，以一幅之大势而言。”其意思是说花卉画的章法，以一画之大的气势来



清·任颐《幽鸟鸣春图》

说，就是要处理好宾主、虚实、疏密、参差之对立统一关系，这就是所谓“阴阳昼夜消息之理”。

（王凤珠）

【作画先定位置】 清代画家王昱《东庄论画》：“作画先定位置，次讲笔墨。何谓位置？阴阳、向背、纵横、起伏、开合、锁结、回抱、钩托、过接、映带，须跌宕欹侧，舒卷自如。”只有先定好位置关系，才能谈笔墨问题。掌握构图规律，有助于对艺术技巧其他环节的理解，也有助于把艺术构思化作具体的艺术形象。清代华琳也认为作画必先定位置，然后落笔，《南宗抉秘》云：“作画惟丘壑为难，过庸不可，过奇不可。古人作画，于通幅之屈伸变换，穿插映带，蜿蜒曲折，皆惨淡经营，然后落笔。故文必俶诡而不平，理境幽深而不晦。使人观之如入山阴道上，应接不暇，而又一气婉转，非堆砌成篇，乃得山川真正灵秀之气。”清代邹一桂《小山画谱·六法前后》中有云：“愚谓即以六法言，亦当以经营为第一，用笔次之。傅彩又次之，传模应不在画内，而气韵则画成后得之。一举即谋气韵，从何着手？以气韵为第一者，乃鉴赏家言，非作家也。”邹一桂此说充分肯定了经营位置在绘画创作中的首要地位。总之，绘画的位置经营在很大程度上奠定了一幅画的整体效果，构图时要有全局观点，不局限于一角，务得通盘贯气之局势。只有这样整个画面才能成为一个和谐的整体。

（韩飞燕）

【住而不住，尽而不尽】 清代王昱《东庄论画》：“凡画之起结最为紧要，一起如奔马绝尘，须勒得住，而有住而不住之势。一结如众流归海，要收得尽，而又有尽而不尽之意。”“这是绘画构图的经验之谈。‘住而不住’言起手之势，既要有奔马绝尘般的气概，劈空杀纸，又要有沉着冷静的头脑，驾驭得住这气势，使之在收与放的矛盾中形成。这样气势才不会单薄。‘尽而不尽’言布局布景势尽收结，既应回顾照应，使画面形势如众流归海，浑然一体，又不要收结得过死，须使笔有尽而意无尽。”（周锋编著《丹青意趣——绘画艺术文粹》）

（荆琦）

【丘壑内融】 清代王昱《东庄论画》：“学画最要虚心探讨，不可稍有得意处，便栩栩自负。见人之作，吹毛求疵。惟见胜己者，勤加咨询，见不如己者，内自省察。知有名迹，偏访借观，嘘吸其神韵，长我之识见。而游名山，更觉天然图画，足以开拓心胸，自然丘壑内融，众美集腕，便成名笔矣。”指将自然界幽深的山水融汇于胸中，所谓胸有丘壑。

（荆琦）

【腹稿】 清代华翼纶《画说》：“自一尺以及寻丈，总宜一笔鼓铸，枝枝节节而为之，索索无生气矣。古法以木炭朽摹，或用淡墨先定局段然后画之。余谓独有执滞之患，不若用腹稿，将纸打开一看，略一凝思，布置从而为之，变化在心，造化在手。”指绘画不必先朽定草图，而是在内心起稿。经过深思熟虑的构思，直接挥毫绘图，并根据创作中的具体情况的变化加以调整和修改，这样能取得意想不到的艺术效果，而不至由于草图的限定显得刻板。

（万叶）

【章法未到而笔法到者，笔法未到而章法到者】 清代蒋和《学画杂论·章法》：“山峰有高下，山脉有钩连，树木有参差，水口有远近，及屋宇楼观布置各得其所，即是好章法。章法未到而笔法到者，如升堂而未入室；笔法未到而章法到者，画必脱稿于古人。笔法论，一笔两笔言其始；章法论，全篇巨幅论其终。笔法须细玩，章法一望而知。笔法在纯熟，章法在布置。”仅能“笔法”精到，画者只是入门的水平，只有“笔法”“章法”俱备，才能说明画家的学识修养和绘画技巧达到了一定的水平。清代方薰在《山静居画论》中提出章法位置的创新对艺术品的总体效果有很大的影响：“凡作画者多究心笔墨，而于章法位置往往忽之，不知古人丘壑生发不已，时出新意，别开生面，皆胸中先成章法位置之妙也。一如作文在立意布局，新警乃佳，不然缀辞徒工，不过陈言而已。”章法艺术是中国画的重要组成部分，黄宾虹指出“古人章法不忌雷同，而笔墨各优劣”，即是说明传统中国画重笔墨轻章法的局限性。须知，孤立地注重笔线墨韵质量，终究会影响作品的整体效果。在修炼笔墨功夫的同时，追求章法的灵活变通的表现方式，应该引起画家们高度重视的。

（韩飞燕）

【章法位置总要灵气往来】 清代秦祖永《桐阴论画》：“山水之要，宁空毋实，故章法位置，总要灵气往来，不可窒塞。”《书画篆刻实用辞典》释云：“古人认为，无论山水花卉，章法虽萦纡高下，而气脉却要贯串。也就是说，画面的笔墨布设要有隐约显露的脉络贯串（亦即笔路要清），笔墨的间架

要节节有呼应关照(这不仅与章法的节律性有关,且与走笔运墨的气韵关系至为密切),这样才能使画面清气往来,灵光浮溢。" (王凤珠)

【无层次而有层次者佳】 清代笪重光《画筌》:"无层次而有层次者佳,有层次而无层次者拙。""无层次"是指画面艺术形象与笔墨关系之间浑然一体和谐统一的意思。在无层次里看到有层次,即在浑然一体的画中体现出丰富的笔墨层次,以及丰富的造型语言,这样的作品可以被称作佳作,有的绘画作品第一印象还可以,但再细细观看就无所回味了,这就是"有层次而无层次"的作品,只能称为拙劣之作。 (陈见东)

【条理脉络四者乃作画之最要】 清代沈宗骞《芥舟学画编·平贴》:"条理脉络四者乃作画之最要。"沈宗骞释云:"条者,统领所合而分之不使纷散漫也;理者,节所乱而整之不使欹侧也;脉则贯之隐而不见者,所谓灰线也;络则贯之显而可见者,所谓纲目也。" (杨修红 耿剑)

【一角半边】 明代曹昭《格古要论》:"全境不多,其小幅或峭峰直上而不见其顶,或绝壁直下而不见其脚,或近山参天而远山则低,或孤舟泛月而一人独坐。此边角之景也。"清代朱彝尊《曝书亭集》:"马远水墨西湖,画不满幅,人号马一角。"王伯敏《中国绘画通史》上册:"'画师(李唐)白发西湖住,引出半边一角山',这是说马、夏画师法李唐,又有所发展。这种半边一角的山水,虽未见作者自己明确表态,而后人评论,往往托它的创作意图与南宋的'半壁江山'联系起来。'中原殷富百不写,良工岂是无心者,恐将长物触君怀,恰宜剩水残山也'(明代郁逢庆《郁氏书画题跋》引陆完跋语)所论不无道理。"《书画篆刻实用辞典》:"南宋山水画家马远,多作一角景致,人称'马一角';同时的山水画家夏圭,多作半边景致,人称'夏半边',合称'一角半边',是所谓的'北宗'画风。" (王凤珠)



南宋·马远《松下闲吟图》

【画分三截】 王树村《民间画诀选辑·画分三截》:"一幅画里分三截,中下上来求生意;生意虽无一定格,其中却有至成理。"王树村释云:"民间画师作画,常把一幅纸虚折为三叠,谓之'天地人三才',从而分出主次人物位置,及花月庭园、灯儿宫室等布局,并以折叠线作为人体器物高低比例,和景色远近层次之尺度。其法甚妙,且变化无穷。" (王凤珠)

【位置经营如着围棋】 王树村《民间画诀选辑》:"展纸作画章法第一,位置经营如着围棋。下子格格皆可以落,格格可落切勿乱迷;素纸也可处处落墨,切记不可胡乱抒笔。棋有棋路画有画理,一笔失当如棋败局。"意思就是说绘画和下棋一样都有一定的章法和布局,必须苦心经营,下笔须测度慎重,循循有序。否则误下一笔,犹如走错一子,而使全局失败。位置必须要苦心经营,只有构图设计好了作品才会产生美的意境,才能引人入胜。 (韩飞燕)

【三辨】 语见《中国民间画诀》。王树村释云:"'三辨'是指画山水而言,即:峰峦纡回辨纵深,林木参差辨高下,溪流绕转辨平阔,'辨'就是分的意思。用山峰远近分深度,树木大小分高低,流泉曲折分广度。这样山景就有空间感。" (王凤珠)

【画中空白】 《黄宾虹画语录》:"作画如下棋,需善于做活眼,活眼多棋即取胜。所谓活眼,即画中空白(虚)也。"陈赛斌《空白之美》释云:"空白并非空洞无物,而绘画恰恰是在这种'无象'中大做文章,空白就成了'意象'的重要内容。画的空白,也就是'意象'的空间。清代华琳曰:'夫此白本笔墨所不及,能令为画中之白,并非纸素之白,乃为有情,否则画无生趣矣。'经画家妙笔点染的'白'产生了质的飞跃。画中之黑(包括色)与画



明·张路《山水人物画》

中之白，也可称为实景（笔墨实体）和空景，（空白虚体）共同组成了画材。空白美跟崇高素白的审美观念有关，白色在人心中象征纯洁、高尚。画家则取白为色以节律运行的墨线塑形，反对繁缀夸饰，似不愿破坏画的素洁虚白，这与中国哲学返璞归真、返归自然思想也不无联系。因此艺术家从老子所谓'知其白，守其黑'中进一步领悟到，绘画创作措意于墨色的同时，还应当懂得空白的价值，并得出'计白当黑'的观点。庄子说得更为确立而明朗，'朴素而天下莫能与之争美'，'淡然无极而众美从之'。清代笪重光说过，'虚实相生，无画处皆成妙境。'有此'妙境"方能'通幅皆灵'。"（荆琦）

【中国山水画"七观法"】 《王伯敏美术文选·中国山水画"七观法"诌言》上："一曰步步看（是指画家环绕对象的各个方面深入细致地看）；二曰面面观（是指画家如何艺术地把空间的许多体面在画上作统一的安排与连续）；三曰专一看（就是对对象有重点的看）；四曰推远看（就是将近而大的局部形体，把它推到远处作为完整的形体来看待）；五曰拉近看（就是将距离较远较小、不很清楚的景物'形体'拉到近处，使其看来较大较清楚。所以'拉近看'，亦即通常所说的'以小观大'）；六曰取移视（就是不以视线远近发生变化的一种透视法。这种方法，亦即工程制图中所采用的'轴测投影画法'）；七曰合六远（透视法，古称'远近法'。目的使所画'高低大小得宜'。北宋郭熙在《林泉高致》中提到三远，即'高远'，'深远'和'平远'。稍后，韩拙在《山水纯全集》中又提出另一个三远，即'宽远'、'幽远'和'迷远'，通称为'六远'……中国的山水画，在'步步看'、'面面观'的要求下，可以画万水千山于一图，既采用'以小观大'的办法，又采用'以大观小'的办法，其实已将'六远'结合为一了）。""上述'七观法'，总的意思是阐明中国山水画在表现上如何进行它的'经营位置'……'七观法'中的第一法'步步看'，是它的基本要求，要求突破空间对画面的限制，能够充分地发挥画家的主观能动作用，达到极大方面地表现自然对象。'面面观'是解决位置的经营，也解决画面空间的表现。其余五观，则是在'步步看'、'面面观'的前提下所产生的相应的具体的处理方法，即如何解决透视矛盾，如何取势，写势以及如何丰富形象表现等实际问题。这一整套的创作方法，在中国绘画史上，是经过无数画家的辛勤劳动，在千百年不断的实线中逐渐形成并发展起来的。"（周积寅）

【物物相需】 清代沈宗骞《芥舟学画编·人物琐论》："凡图中安顿布置一切之物，固是人物家

所不可少，须要识笔笔相生，物物相需道理……何为物物相需？如作密树，需云气以形其蓊郁；作闲云，须杂木以形其叆叇。是云与树之相需也。屋宇多横笔，掩之者须透直之长林；树枝多直笔，间之者须横斜之坡石。是横与直之相需也。至于烘托之妙，则有处与无处相需，而烟霭之致以明。交接之间，此物与彼物相需，而穿插之处乃显。繁乱者，浓淡相需，而条理得以井然。萧疏者，远近相需，而境界得以旷阔。”《美术辞林·中国绘画卷上》释云：“‘物物相需’，言画面的物与物、部分与部分之间，应有相互生发、相互衬托、相互对比的关系。这样才能使得画面整体协调、变化丰富，景与境相得益彰。” （荆琦）

【位置求生新】 清代李方膺题《凤尾紫燕图册页》：“画竹之法须画个，画个之法须画破，单披凤尾，双飞紫燕，穿插只经营，位置求生新，二皆难矣。”是指绘画的章法布局必须灵活变化不断生新。李方膺讲的“位置”即章法布局。对于画中景物的安排，艺术处理，要遵循灵活处理的原则，不断变化、不断生新。 （陶明君）

【左无不宜，右无不有】 清代恽寿平《南田画跋》：“方圆画不俱成，左右视不并见，此《论衡》之说，独山水不然。画方不可离圆，视左不可离右，此自造化之妙。文人笔端不妨左无不宜，右无不有。”山水画的创作要考虑画面的全局，运用比较、呼应、对比、平衡等手法表现艺术对象，方中带圆，计圆得方，计左顾右等经常是山水画中惯用的手法，这些都是从自然造化中获得的绝妙的绘画方法。 （陈见东）

【置阵布势】 东晋顾恺之《论画·孙武》：“孙武：大荀首也，骨趣甚奇，二婕以怜美之体，有惊据之则。若以临见妙裁，寻其置陈布势，是达画之变也。”陈，是陈列，又音“阵”。置陈布势，是指孙武操演兵法所摆的阵势。顾恺之虽然只是就人物画而言，但他却借用兵法的术语，生动形象地说明了绘画构图的基本原理。吕凤子在《中国画法研究》一书中对其加以解释并说明了“置陈”与“布势”的关系：“‘置陈’是指画中形的位置和陈列。画中形以渗透作者情意的气力为质，力的奋发叫做势，‘布势’便是指布置发自形内的力量。‘置陈’以‘布势’为归，‘置陈’法应就是‘布势’法，不讲究‘布势’而突变‘置陈’是难以达到‘置陈布势’的要求的。”顾恺之提出“置陈布势”的观点，对后世的画论及创作产生了深远的影响。首先，绘画中章法布局的理论得到了广泛的重视。在顾恺之提出“置陈布势”的观点之后，南朝谢赫在《画品》中将“经营位置”列为“六法”之一，成为了中国画创作的一个基本要求。其次，是否得“势”成了品评绘画作品的重要标准，如明代董其昌在《画禅室随笔》中指出画山水“要以得势为主”的观点，此语虽就山水画而言，却可以看出得势在中国画创作中被重视的程度。 （田收）

【容势】 南朝宋王微《叙画》：“夫言绘画者，竟求容势而已。”“容势”是其提出的艺术概念。《左传·召公九年》中云：“物有其容”，容，即外在之貌，是事物的外在形态。“势”的意思则是事物内在的强大力量。《易·坤》曰：“势，力也。”《说文解字·力部》云：“势，盛力也。”“容势”二字即表示“外在面貌和内在力量”。是说所谓绘画这门技艺，就是竭尽全力去表现事物的外在面貌和内在力量。《叙画》全篇尽谈如何去感受自然山川之外貌以及内在势态。之前的宗炳在《画山水序》中明确提出“自然之势”的观念，但他只提出了“势”，而没有论述外在之“容”与内在之“势”的统一关系。王微认为“孤岩郁秀，若吐云兮。横变纵化，故生动焉”。通过对山水自然千变万化的容貌表现，可以获得一种力量或内在势态。王微还直接把“容势”统一与“拟太虚之体”结合起来上升为本体价值。清代沈宗骞《芥舟学画编》云：“万物不一状，万变不一相，总之统乎气以呈其活动之趣者，是即所谓势也。”明代李日华《六砚斋笔记》云：“凡状物者，得其形，不若得其势；得其势，不若得其韵；得其韵，不若得其性。”可作为对“势”观念的一种超越。 （陈见东）

【统乎气以呈其活动之趣者，是即所谓势也】 清代沈宗骞《芥舟学画编》：“万物不一状，万变不一相，总之统乎气以呈其活动之趣者，是即所谓势也。”沈宗骞具有朴素的唯物主义思想，他认为，整个宇宙充满了“气”，天地万物皆由“气”构成。所以，自然造化的结构形态只是外表，“气”才是万物的本质和生命。所谓“势”就是万物的运动感和生命力，体现在画面上就是线（表现运动的线）的轻重疾徐、抑扬顿挫的形势，给予人的感觉。动则灵，动则画才活，才能体现内在的生命，动就有生命的意识，不动则死。他不仅指明了“气”与

"动"的本末关系，而且认为气动而"韵自生动矣"，亦即气之流转，以气取势，得势则可使画动起来。

（李小宁）

【势之推挽在于几微，势之凝聚由乎相度】 清代笪重光《画筌》："得势则随意经营，一隅皆是；失势则尽力收拾，满幅皆非。势之推挽，在于几微；势之凝聚，由乎相度。"其意思是说，表现山川气势的推移牵引，在于把握非常细微的地方，而表现其气势之凝结聚合，则在于画家的观察估量。

（王凤珠）

【作画但须顾气势轮廓】 清代王原祁《雨窗漫笔》："作画但须顾气势轮廓。"其意思是说，作画必须考虑表现物体气象形势之大貌（轮廓），"不必求好景，亦不必拘旧稿，若于开合起伏得法，轮廓气势已合，则脉络顿挫转折处天然妙景自出。"早在西汉刘安就有"画者谨毛而失貌"（《淮南子》卷十七）之说。王氏所云亦然，画山水，若仅求局部好景或拘于前人画稿，而失去气象形势之大貌，绝非好画。（王凤珠）

【画山水大幅，务以得势为主】 明代赵左论画，见清代秦永祖《画学心印》："画山水大幅，务以得势为主。山得势，虽萦纡高下，气脉仍是贯串；林木得势，虽参差向背不同，而各自条畅；石得势，虽奇怪而不失理，即平常也不为庸；山坡得势，虽交错而自不繁乱。"近人金绍城认为："作画以有气势为上。有气势则精神贯串，意境活泼。否则徒具形式，毫无精神，死画而已，有何趣味之足言。"（《画学讲义》）由此可见，画面得势，则气韵生动，意味无穷。（田收）

【远则取其势，近则取其质】 （传）五代后梁荆浩《山水节要》："意在笔先，远则取其势，近则取其质。"北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》："真山水之岩石，远望之以取其势，近看之以取其质。"意思是说，画家在深入观察真山时，远距离要取其大的轮廓行势、气势，近距离要取其质地，了解其骨骼肌理结构，掌握其特征规律，做到胸有丘壑，以便运用何种笔墨皴法加以表现，为山水传神，创造出生动的艺术形象。（周积寅）

【画花卉全以得势为主】 清代王概等《芥子园画传·花卉布置点缀得势总说》："画花卉全以得势为主。枝得势，虽萦纡高下，气脉仍是贯串；花得势，虽参差向背不同，而各自条畅，不去常理；



元·王冕《南枝春早图》

叶得势，虽疏密交错而不紊乱。何则？以其理然也。而着色像其形采，渲染得其神气，又在乎理势之中。至于点缀蜂蝶草虫，寻艳采香，缘枝坠叶，全在想其形势之可安。或宜隐藏，或宜显露，则在乎各得其宜，不似赘瘤，则全势得矣。至于叶分浓淡，要与花相掩映；花分向背，要与枝相连络；枝分偃仰，要与根相应接。若全图章法，不用意构思，一味填塞，是老僧补衲手段，焉能得其神妙哉？故所贵者取势，合而视之，则一气呵成；深加细玩，又复神理凑合，乃为高手。然取势之法，又甚活泼，未可拘执。必须上求古法，古法未尽，则求之花木真形。其真形更宜于临风、承露、带雨、迎曦时观之，更姿态横生，愈于常格矣。” （尚可　张灏璇）

【布局先须相势】 清代沈宗骞《芥舟学画编》：“布局须先相势，盈天之幅，凭几可见，若数尺之幅，须挂之壁间，远立而观之，朽定大势。”势的得失关系到一幅作品的成败，画家在创作之前，也就是构图时，首先要考虑到作品完成后势的表现。画家在通过对山水进行全面观照后得山水气势于胸中，并以此指导画面的章法布局，创作时才不至于失势。（传）唐代王维《山水论》中第一句话就提出：“凡画山水，意在笔先。”沈叔羊认为“意在笔先”是指“胸有成竹”，是“画家在创作的主题决定并掌握了某种生活现象后，产生要凝神静思，预先在心里把布局想象一个大略的形势”。清代唐岱《绘事发微》云：“画山水起稿定局，重在得势，是画家一大关节也。”由此可见，画家在创作之初对势的把握，是关系到一幅作品成败优劣的关键。画家在布局起稿阶段定好大势之后，就可以在心中之意的主导下安排布局，从而能笔笔得意，创作出生发不穷之势，反之，画之势失，即使费尽心机勉强挥毫，所得也必是拙劣之作。如沈宗骞所说：“凡作一图若不先立主见，漫为填补，东添西凑，使一局物色各不相顾，最是大病。先要将疏密虚实，大意早定，洒然落墨，彼此相生而相应，浓淡相间而相成，拆开则逐物有致，合拢则通体联络。自顶及踵，其烟岚云树，村落平原，曲折可通，总有一气贯注之势。”绘画的感染力之所以能胜于真山水，主要就在于画家在创作时“意”的运用和对“势”的把握，这就要求画家在挥笔落墨之前，要先“成竹在胸”，把客观物象同主观情思高度融合，才可随意挥洒，纵横自如。 （田收）

【丘壑之难在夺势】 清代范玑《过云庐画论》：“作画莫难于丘壑，丘壑之难在夺势，势不夺则境无夷险也”。“丘壑”泛指画面中充满意境的山水景观。“势”是指事物内在的强大力量。《易·坤》曰：“势，力也。”《说文解字·力部》云：“势，盛力也。”“夺”是获取的意思。作画的难点主要在丘壑的表现，而丘壑的表现关键在于获取画面中的气势。五代后梁荆浩《笔法记》云：“山水之象，气势相生。”清代沈宗骞《芥舟学画编》云：“势可见，而气不可见。”可见“势”是画面视觉感受的外在体现，而“丘壑”则是作为“势”的载体存在于画面。 （陈见东）

【作画起手须宽以起势】 清代盛大士《溪山卧游录》：“作画起手须宽以起势，与弈棋同，若局于一角，则占实无生路矣。”传统中国画在经营位置时讲求意在笔先，即构思成熟后方可落笔。因此，画家在构图初始通常会先观全局，待大势定好之后再依照心中之意进行具体的布置。布置章法就如同下棋，起稿时就先须留有余地，不可局于一角，更不可充天塞地，四周宽窄适宜而又张弛有度，这样的立意定景才会佳，画面才会充满生机。 （尚可）

【取势之活法】 明代赵左《文度论画》：“总之章法不用意构思，一味填塞，是补衲也。焉能出人意表哉？所贵乎取势布景者，合而观之，若一气呵成；徐玩之，又神理凑合，乃为高手。然而取势之法，又甚活泼，未可拘挛，若非用笔用墨之高韵，又非多阅古迹及天资高迈者，未易语也。”他指出，在中国画创作中，章法布局应从用意构思中来，不可一味填塞和堆砌。取势，即是强调章法布局的整体气势的连贯性，贵在灵活变化，神理凑合，不拘成法。清代沈宗骞《芥舟学画编》云：“通体大局，当顷刻便定，安顿节目，须动笔时细细斟酌，凡作画局势要时时远望以求稳妥，有论张纤素于败壁，观壁上斑剥映出纤素，隐若山水林木高下疏密以意会之，急以土笔朽定，亦取势之活法也。”亦是强调取势不可拘于定法，以自然灵动为上。 （张曼华）

【气之在是，亦即势之在是】 清代沈宗骞《芥舟学画编·取势》：“山形树态，受天地之生气而成。墨滓笔痕，托心腕之灵气以出。则气之在是，亦即势之在是也。气以成势，势以御气；势可见而气不可见。故欲得势，必先培养其气。”所谓山形树木之“生气”，心腕之“灵气”，俱是虚幻之

物,并不能直观地令人见到,而“势”则是具有可以感知的动态的形,因而,气要在画面上有所体现,必须通过用笔来表现为具体的势。有了气的驱使,艺术形象才能生发出有生命动态的势,而势又以动态的形象来表现寓于形象之内的气的生命运动,当画家在作画时,一笔下去,表现出来的既是内在之气,也是画面外在之势,因此说:“气之在是,亦即势之在是也。”对于一幅绘画作品来说,有势方能显气,势大则气足,势小则气弱,气与势相依相存,北宋韩拙认为:“若形势未备,使用巧密精思,必失其气韵也。”(《山水纯全集》)即若一幅作品形势没有表现好,则气必不能显现。清代王翚以米芾为例来说明了这一观点:“米南宫但当以气胜,有吞吐云烟之势。”清代王概亦云:“石有三面,三面者即石之凹深凸浅参合阴阳,步伍高下,称量厚薄,以及矾头菱面,负土胎泉。此虽石之势也,熟此而气亦随势以生矣。”势就是气的生命节奏的具体表现,即为生命运动之节奏,故侧重对生命动态或生机活力的审美。 (田收)

【龙脉为画中气势之源头】 清代王原祁《雨窗漫步》:“龙脉为画中气势之源头,有斜有正,有浑有碎,有断有续,有隐有现,谓之体也。”龙脉本是一个堪舆学术语,所谓“地脉之行上起伏有曰龙”,是一个表示地脉起伏的术语。王原祁认为,龙脉是一种隐藏在有形世界背后的潜在之气脉,它若隐若现,似断实连,似有若无,而又一脉相承,是体现山川大势的内在骨架,是山水之气势的源头,而外在的峰回路转、跌宕起伏之势则是龙脉之显现。王原祁云:“画中龙脉,开合起伏,古法虽备,未经标出……若知有龙脉,而不辨开合起伏,必至拘牵失势。”他认为,龙脉是指山川内在之气势,开合则是其具体表现,若画中开合未备,则必不能表现山川之大势。朱良志在《扁叶一舟——理学与中国画学研究》一书中指出:“龙脉是山川气势之根源,或浑厚,或华滋,或苍茫,或韶秀,或腴润,或萧疏,或淋漓,或澄淡……都是由内在之龙脉所决定的。”这都体现了山川内在之气对外在之势的决定作用。 (田收)

【凡画山水:先立宾主之位,次定远近之形】 (传)北宋李成《山水诀》:“凡画山水:先立宾主之位,次定远近之形,然后穿凿景物,摆布高低。”山水画创作在章法构图上讲对立统一原则的运用,宾主便是原则之一。画面中的众多景物,无主之宾谓之“乌合”,有主无宾则似孤家寡人,单调乏味。画家在从事创作安排景物时,不能以相等的地位来处置,而必须根据题材需要设立一个中心,突出重点,这个重点就是作品的主体,是关键所在。主体既确立,一切作为客体的景物都要服从主体,不能各自为政,不能与主体相悖。构图首要任务就是先立主体之位,否则,容易平铺直叙,东拼西凑,杂乱无章。景物本身是没有宾主之分的,是画家根据创作需要而主观指定的。主体景物不仅是作品的主要形象、形式上的主要部位,也是画



清·王时敏《答赠菊作山水图》

面上的主要部份，所以，在构图时，主客之间必须分明，并且还要强化，拉开距离，形成对比。（传）五代后梁荆浩在《山水节要》中说：“画有宾主，不可使宾胜主。”也是在强调此一法则。山水画创作，只有在构图上抓住了中心，确立了主体，再辅以客体，相辅相成，协调全局，才能使画面主要景物突出，与次要景物构成和谐统一的完美作品。

（荆琦）

【画有宾主，不可使宾胜主】 元代汤垕《画鉴》：“画有宾主，不可使宾胜主。谓如山水，则山水是主，云烟、树石、人物、禽畜、楼观皆是宾。且如一尺之山是主，凡宾者远近折算须要停匀。”李可染认为：“山水画家为要表达自然界的万千气象，不能不分清主次，注重整体感。我以前画过一个瀑布，瀑布是主体，是第一位的；亭子是第二位的；树是第三位的；岩石、灌木是第四位的等等。从明暗关系讲，瀑布最亮，亭子次之，然后才是树、岩石，按一、二、三、四排下去，明暗层次很清楚。如果在岩石部分留出空白，就会使主体瀑布不突出。为了突出主体，次亮部分都要压下去，色阶不乱，层次分明，整体感强，主体就能明显突出。”（《李可染画论》）绘画创作中处处都应突出主体，主次分明，不可喧宾夺主，只有这样最初的构想才能得以实现，达到理想的效果。（韩飞燕）

【近大远小】 南朝宋宗炳《画山水序》：“且夫昆仑山之大，瞳子之小，迫目以寸，则其形莫睹，迥以数里，则可围于寸眸，诚由去之稍阔，则其见弥小。”昆仑山是一座很大的山，用小小的眼睛去看它，若距离太近，逼近了眼睛，那昆仑山就看不见了，若是远隔数里，就能展现在眼前，因为隔的稍远，所看见的东西就缩小了，这就是“近大远小”的透视学原理。接着宗炳又针对原理阐述了具体的操作方法：“今张绢素以远映，则昆阆之形，可围于方寸之内。竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥。”在绢素的画面上，竖画三寸的线，就可以当它是千仞的高；横划几尺的墨，就可以从它体会出百里的远。这就是在写生的时候，应用透视学的原理，依照“近大远小”的比例进行构图和表现。近大远小的透视原理以及“竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”的实践方法使景物表现能够小中见大，近能推远，由远及近，在平面上表现出立体的效果，从而具有了远近层次上的纵深感觉，有效地解决了山水画的空间问题。同时期小宗炳四十岁的王微，也是山水画的早期实践者，在所著《叙画》中也提出了山水画创作“曲以为嵩高，趣以为方丈”的空间表现方法，即要求以局部细小的笔画形象表现嵩山之高，以急促挥洒的笔墨体现方丈之远，与宗炳的观点前后呼应。宗炳与王微的阐述说明，山水画注重空间远近关系的问题很早便得到了画家的重视，他们依据实践经验归纳总结出了规律性的原理以及一些基本的处理方法，这在山水画发展的初期实属难能可贵，同时也为日后山水画咫尺万里的磅礴气势奠定了基础。（荆琦）

【咫尺之内，而瞻万里之遥】 南朝陈姚最《续画品》：“咫尺之内，而瞻万里之遥；方寸之中，



元·张观《疏林茅屋图》

乃辨千寻之峻。”针对山水画创作提出了景物远近的表现方法。绘画创作中，隋代展子虔“江山远近之势尤工，故咫尺有千里趣”；唐代卢楞伽“咫尺间山水寥廓”；王宰“尤工远势古莫比”；五代后梁荆浩“开图论千里”，董源“尤工秋岚远景”；北宋范宽“山水浑厚……动有千里之远”。以上记载无一例外地说明山水画家对于画面气势之远的表现与强调。明代唐志契《绘事微言·要看真山水》曰：“盖山水所难在咫尺之间，有千里万里之势。”进一步将山水画取势的重点明确在“千里万里”的远势体现上。远势，首先需要通过画面中远近景物的表现与描绘得以展现，对此自宗炳、王微之后的历代山水画家们在“竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迥”方法的基础之上努力实践和探索着解决画面景物远近关系的各种表现方法并取得了丰硕的成果。（荆琦）

【以大观小，折高折远】 北宋沈括《梦溪笔谈卷十七·书画》：“又李成画山上亭馆及楼塔之类，皆仰画飞檐。其说以谓‘自下望上，如人平地望屋檐间，见其榱桷’。此论非也。大都山水之法，盖以大观小，如人观假山耳。若同真山之法，以下望上，只合见一重山，岂可重重悉见？兼不应见其溪谷间事。又如屋舍，亦不应见其中庭及后巷中事。若人在东立，则山西便合是远境；人在西立，则山东却合是远境。似此如何成画？李君盖不知以大观小之法，其间折高折远，自有妙理，岂在掀屋角也！”李成是北宋著名山水画家，他注重写生，其“仰画飞檐”的画法受到了沈括的非议。其实，从科学的透视原理来看，李成的画法是正确的，因为他尊重焦点透视的规定，要求在视点确定的基础上，准确地再现自己视觉中的自然形象。俞剑华先生在《中国画论选读》一书中认为：“关于仰画飞檐并非始自李成，在敦煌的壁画上，从初唐起就已经在仰画飞檐了。直到南宋的马、夏还在仰画飞檐。元四家以后，就无人再画了。初期的山水画因为是实地写生，从下望上，所以仰画飞檐，这与现在的西洋画写生同法。”宗白华《中国美学史中重要问题的初步探索·中国古代的绘画美学思想》：“中国画不注重从固定角度刻画空间幻景和透视法。由于中国陆地广大深远，苍苍茫茫，中国人多喜欢登高望远（重九登高的习惯），不是站在固定角度透视，而是从高处把握全面。这就形成中国山水画中‘以大观小’的特点。宋代李成在画中‘仰画飞檐’，沈括嘲笑他是‘掀屋角’……画家的眼睛不是从固定角度集中于一个透视的焦点，而是流动着飘瞥上下四方，一目千里，把握大自然的内部节奏，把全部景界组织成一幅气韵生动的艺术画面。诗云：‘鸢飞戾天，鱼跃于渊，言其上下察也。’（《中庸》）这就是沈括说的‘折高折远’的‘妙理’。而从固定角度用透视法构成的画，他却认为那不是画，不成画。中国和欧洲绘画在空间观点上有这样大的不同，值得我们注意。”沈括所说的“以大观小”之法与郭熙山水观照“山形步步移”、“山形面面看”的“游观”方式是相互联系的，因为：“画家所画的对象，无论如何深远高大，与广阔的空间相比毕竟是小的，而画家的视线却可以在广阔的空间游移挪换，自由驰骋，以广阔的视点观察有限的事物，即是以大观小。它可以放眼远眺，可以登高鸟瞰，可以近看详察，也可以俯仰自如，就像电影摄影机的镜头可以推拉摇移一样，从多种角度反映事物的全貌。”（《从“仰画飞檐”和“以大观小”的争论谈起》，见樊莘森、高若海《文艺研究》1981 年第一期）在“以大观小”与“游观”的观照方式中，审美主体的视点并不局限在固定的一点，而是根据画面布置的需要处于不断的变换之中，移步换景，这一特点在“三远”法中有着进一步的体现。（荆琦）

【三远】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》：“山有三远：自山下而仰山巅谓之高远；自山前而窥山后谓之深远；自近山而望远山谓之平远。高远之色清明；深远之色重晦；平远之色有明有晦。高远之势突兀，深远之意重叠，平远之意冲融而缥缥缈缈。其人物之在三远也：高远者明了，深远者细碎，平远者冲淡。明了者不短，细碎者不长，冲淡者不大，此三远也。”高远表现崇山峻岭。深远表现重峦叠嶂、千岩万壑的地理环境。平远表现平坦的地理形势，而推动平远法多采用于长卷的绘制形式，充分体现了移步换景的审美观照方式对画面构图取景的影响，但推动的平远法是针对画面整体的设计而言，不同画段则仍然是根据景物的需要选取具体的表现方法。高远、深远、平远不仅代表了山水画的三种基本构图方式，还分别代表了观察山水景物的三种基本角度，即仰视、俯视与平视。仰视、俯视和平视三种观察角度能够使审美主体对于自然山水有一个较为全面的认识，从多角度展现了山水景物的丰富内质。



元·王蒙《青卞隐居图》

一幅山水画作品所表现的景物场景常常是并非单纯一种远法观察后所能够得到的，而是二种甚至三种远法的综合使用，画家在对景物的描绘和表现上是完全自由和不受拘束的。而且仰山巅、窥山后和望远山经常被运用于对同一片山景的观察中，作者的视线由高转深，由深转近，再横向平远，整幅画作更像是对这一观照过程的记录和整合。

中国山水画的“远近法”还有几说。郭熙之后，韩拙《山水纯全集》曰：“愚又论三远者：有山根边岸，水波亘望而遥谓之阔远；有野霞暝漠，野水隔而仿佛不见者谓之迷远；景物至绝而微茫缥缈者谓之幽远。”继而元代·黄公望《写山水诀》：“山论三远：从下相连不断，谓之平远；从近隔开相对，谓之阔远；从山外远景，谓之高远。”清·费汉源《山水画式·三远》：“高远者，即本山绝顶处，染出不皴者是也。平远者，于空阔处，木末处，隔水处染出皆是。深远者，于山后凹处染出峰峦，重叠数层者是也。三远惟深远为难，要使人望之，莫穷其际，不知其为几千万重，非有奇思者不能作。其形势即如近山，无有二理，亦无有他法，以浑化为主，若用死墨宿墨，则落恶道矣。”这些理论虽然都是根据郭熙“三远”而提出且没有超出其范围，但继承中有发展：韩拙所论“三远”实质均属于郭熙“平远”范围，更突出强调和丰富了平远之意，论述气候不同也略有区别，可看作是“三远”的发展；黄公望所论“三远”从创作实践入手，分别论述了画面景物布置安排的三种方式，比之前人理论具有较强的操作性；而费汉源则完全从技法方面根据三种远法的特点提出了笔墨皴擦晕染的具体要求。

“三远”之远，一方面代表距离远近之远，另一方面则是画家在山水中所体验到的一种乐趣。正如郭熙所说：高远之色清明而其势突兀，深远之色重晦而其意重叠，平远之色有明有晦而其意冲融和缥缥缈缈，分别表述了山水景致带给人的三种不同感受，这就使得山水画描绘出的景物氛围更趋于画家内在生命状态的展现。朱良志在《中国美学名著导读》中认为：“高远是仰视，目光由低下推向高空，推向茫茫天际，如同晋人所说的：‘仰观大造’、‘凌眄天庭’，以一山之景汇入到宇宙的洪流中去，在有限的空间中获得无限的意义。深远可以称为悬视，从上天而悬视万物，回到深深山谷，幽幽丛林，莽莽原畴，山川在悬视中更见其深

厚广大。而平远是自近前向渺远层层推去，所谓'极人目之旷野也'，我们的心灵在广阔无垠的天地之间流动。"理解画面之远实则人心之远并非难事，山水画创作首先要求对景物进行审美观照，而审美观照的最大特点就在于它不同于一般的观看、观察、浏览，而是审美创造主体在进入特定的审美情境之后，以充满独特情韵的眼光来看待事物时的观赏与悟对。准确地说，是用心灵指引眼睛来完成观照的活动，对象的映入是以心灵要求的角度改造成为审美意象，情景交融。以此为基础再来理解郭熙的"三远"法，无论高远、深远还是平远都表现了一种生命境界，"化有限为无限，从静止中寻出流动，为人的生命创造一个安顿的场所。远的空间是由目光所巡视的，但是目光是有限的，而人的心灵是无限的，远的境界的真正完成是在人的心灵体验中进行的，远是人心之远。山水画家创造远的境界是为了颐养自己的情性，也是为鉴赏者提供一个可以存养心灵的客体。"

（荆琦）

【分疆三叠两段】 清代原济《画语录·境界章第十》："分疆三叠两段，似乎山水之失，然有不失之者，如自然分疆者，'到江吴地尽，隔岸越山多'是也。每每写山水，如开辟分破，毫无生活，见之即知。分疆三叠者：一层地，二层树，三层山，望之何分远近？写此三叠奚啻（奚啻意即何异）印刻？两段者：景在下，山在上，俗以云在中，分明隔做两段。为此三者，先要贯通一气，不可拘泥。分疆三叠两段，偏要突手作用，才见笔力，即入千峰万壑，俱无俗迹。为此三者入神，则于细碎有失，亦不碍矣。"分疆，指山水画远近位置的安排，即"六法"中的"经营位置"，现在所谓构图或章法。分疆的方法亦有多种，"三叠两段"是古代山水画家根据生活创造出来的一种章法，可作为今天创作上的参考，但切不可生搬硬套，否则便是"画山水者之失"造成千篇一律。《石涛画语录》虽提出了"三叠两段"，而他自己画山水，两叠、五叠、八叠都有之，有的根本分不出什么三叠或两叠来，但仍然聚散得宜，开合分明。（荆琦）

【开合】 清沈宗骞《芥舟学画编》："天地之故，一开一合尽之矣。自元会运世以至分刻呼吸之顷，无往非开合也。能体此则可以论作画结局之道矣。如作立轴，下半起手处是开，上半收拾处是合。何以言之？起手所作窠石及近处林木，此当安屋宇，彼当设桥梁、水泉、道路，层层掩映，有生发不穷之意，所谓开也。下半已定，然后斟酌上半，主山如何结顶，云气如何空日，平沙远渚如何映带，处处周到，要有收拾而无余溢，所谓合也。""至于布局，将欲作结密郁塞，必先之以疏落点缀；将欲作平衍纡徐，必先之以峭拔陡绝；将欲虚灭，必先之以充实；将欲幽邃，必先之以显爽。凡此皆开合之为用也。"（《山水·取势》卷二）"凡人物家布置景色，但当作一开一合，盖所谓小景，原不过于山水大局中剪其一段，而自为局法（《人物琐论》卷四）"。《潘天寿谈艺录》阐释云："'开合'，就字义上讲，'开'即开放，'合'即合拢的意思。绘画上的开合和做文章的起结一样。一篇文章大致由'起、承、转、合'四个部分组成。'承、转'是文章的中间部分，'起、结'是文章的开始与结尾。一篇长文章有许多局部的起结和承转，也有整个起结。一张画画的好不好，重要的一点，就是起结两个问题处理的好不好。花鸟画如此，山水画亦如此。"

（韩飞燕）

【山水章法如作文之开合】 清代蒋骥《读画纪闻》："山水章法如作文之开合，先从大处定局，开合分明，中间细碎处，点缀而已。若从碎处积成大山，必至失势。"清代沈宗骞《芥舟学画编》亦有相似论述："千岩万壑，几令流览不尽，然作时只须一大开合，如行文之有起结也。至其中间虚实处、承接处、发挥处、脱略处、隐匿处，一一合法，如东坡（苏轼）长文，累万余言，读者犹恐易尽，乃是此法。于此会得，方可作寻丈大幅。"山水章法如同"作文开合"，要从大处定局，即先要确定主体的位置，而且前后要有所联系，有开有合，保持"灵气往来"。中间的"虚实"、"承接"、"发挥"、"脱略"、"隐匿"也要一一合法，这样就会形成一幅有机统一的山水画了。（韩飞燕）

【虚实】 "虚"与"实"相对，和"无"与"有"相通。在画论中，其意有二：①"虚"指略笔、疏笔，"实"指详笔、密笔。语见明代董其昌《画旨》："古人画不从一边生去，今则失此意，故无八面玲珑之巧，但能分能合，而皴法足以发之，是了手时事也。其次须明虚实，虚实者，各段中用笔之详略也。有详处必要有略处，实虚互用，疏则不深邃，密则不风韵，但审虚实，以意取之，画自奇矣。"认为画中之用笔，应当是虚实、详略、疏密互相配合，相得益彰。②虚指无画处，实指有画处。清代笪重光《画

筌》："位置相戾，有画处多属赘疣；虚实相生，无画处皆成妙境。"清代王翚、恽寿平评曰："凡理路不明，随笔填凑，满幅布置，处处皆病。至点出无画处更进一层，尤当寻味而得之。人但知有画处是画，不知无画处皆画。画之空处全局所关。即虚实相生法，人多不著眼。空处妙在通幅皆灵，故云'妙境'也。"俞剑华《中国画理论初稿·两点论》（油印本）云："北方画风贵实，贵实则骨力坚强，丘壑雄伟，上突高峰，下瞰绝涧，能使观者气壮神奋。荆、关、李、范都具有这种气魄。南方画风贵虚，贵虚则气韵优雅，云烟飘渺，天真幽淡，山明水秀，能使观者气清神怡。董、巨、二米都具有这种风度。（大体如此，其间自然有例外）习于北者常能实而不能虚，习于南者常能虚而不能实。以荆、关、李、范的实力，泽以董、巨、二米的虚神，则虚中有实，实中有虚，不致流于一偏了。又北宋以前的画多务实，元明以来的画多务虚。就是董、巨、二米的画，实力固不及荆、关、李、范，但较之黄、王、倪、吴的元四家就实多了。实则功力深，虚则意境高。初学必须务实，成家方可务虚。终乃虚实相生，虚中有实，实中有虚，实不迫塞，虚不单薄。"

（周积寅）

【从无画看出有画，即从有画看到无画】 清代王原祁《麓台题画稿·题仿董巨笔》："画之有董、巨，犹吾儒之有孔、颜也。余少侍先奉常，并私淑思翁，近始略得津涯，方知初起处，从无画看出有画，即从有画看到无画，为成性存诚宗旨，董、巨得其全，四家具体，故亦称大家。"所谓"从无画看出有画"之"有画"，即指"无画处皆成妙境"；所谓"从有画看到无画"之"无画"，即指"画外有画"——情思。

（王凤珠）

【虚实相生，乃得画理】 清代画家蒋和《学画杂论》："树石布置须疏密相间，虚实相生，乃得画理。"同时在《章法》一则中云："尝论《玉版十三行》章法之妙，其行间空白处，俱觉有味，可以意会不可言传。与画参合亦如此，大抵实处之妙，皆从虚处而生。"蒋和在这里所说的"虚实相生"虽是就树石的布置而言，却体现了绘画创作的基本规律。实的部分与虚的部分相互包容和相互转换，产生"有无相成"的艺术效果，从而构成一个更完整而神妙的形象体系和艺术境界。一方面道出了绘画艺术在艺术表现上须实写和虚写相互配合，相互生发；另一方面也通过其相互结合所创造



清·梅清《黄山图》

的意境，产生画中有画、画外有画的艺术效果。

（褚庆立）

【虚实相生，于无画处皆成妙境】 清代笪重光《画筌》："位置相戾，有画处皆成赘疣，虚实相生，于无画处皆成妙境。"画面中，大体上讲有笔墨处是实，无笔墨处是虚，即使有笔墨处也有虚实。详、密、繁、浓的地方是实，疏、散、简、淡的地方是虚。近景多详而浓，是实处，远景较小，多简而淡，是虚处。孔衍栻《石村石诀》说："有墨画处此实笔也，无墨画处以云气衬，此虚中之实也，树石房廓等皆有白处，又实中之虚也，实者虚之，虚者实也。""无画处"，就是对那种微妙难言的空灵的艺术境界的表现，其旨趣在于"虚"，在于"通幅皆灵"。要达到"虚实相生"的艺术效果，就要求画家通过运用特定的艺术手段创造出事物的表象，唤起人们的联想和想象，从而取得对于丰富微妙的"虚"的艺术效果。这里的"虚实相生"其实包含"实中有虚"和"虚中有实"两种含义。实中有虚，在于"实"的心理暗示能力，即通过笔墨语言表现的"形"所提供的少量线索，通过心理的联想获得知觉整体的印象，体会到笔墨效果之外的空灵而深邃的艺术境界。虚中有实，实质上是对"虚"的效果的深入描述，通过"画外之画"营造出"象外之象，景外之景"，产生一种相互生发、连绵不断的情景，从而达到"境生象外"的艺术效果。可见正是实者虚，虚者实，虚与实的相互包容和相互转换，才产生了虚实相生、有无相成的艺术效果。



明 · 戴进《春山积翠图》

（褚庆立）

【无笔处有画】 清代松年《颐园论画》："繁密浓厚，得法娴熟，渐渐返约从简，到笔简墨省之候，无笔处有画，耐人寻味，自成一家矣。"清代笪重光《画筌》释云："虚实相生，于无画处皆成妙境。"实就是有笔墨处，虚就是无笔墨处。（周积寅）

【画有虚实处】 清代画家范玑《过云庐画论·山水论》："画有虚实处。虚处明，实处无不明矣。人知无笔墨处为虚，不知实处亦不离虚，即如笔著于纸，有虚有实，笔始灵活，而况于境乎？更不知无笔墨处是实。盖笔虽未到其意已到也。瓯香所谓虚处实则通体皆灵。至云烟遮处谓之空白，极要体会其浮空流行之气，散漫以腾，远视成一白片。虽借虚以见实，此浮空流行之气，用以助山林深浅参错之致耳。若布置至意穷处以之掩饰，或竟强空之，其失甚大。正可见其实处理路未明也。必虚处明，实处始明。"范玑认为画面有虚实结合，笔墨才会灵动，此时的虚处也是实处。画面中被遮蔽的成分虽然虚空但并非虚无，而是跟显露的成分一样，有着实实在在的内容，和笔墨共

同构成完整而统一的整体。画面上的虚实是相对而言的，任何一幅成功的作品必须有虚有实，有虚无实则虚无一片不充实，有实无虚则黑纸一张不空灵。在画面的置阵布势中，虚之极为无，无就是空白，但空白并非什么都没有，在中国画中人为地留出空白在墨色之外，这空白使人感觉到在不同位置和环境中它可能是天，是行云，是流水，是烟岚等等，一方面可使人欣赏到画面的空灵境界，一方面使人产生丰富的想象。如果空白留在墨色之中可打破死寂，“使混沌中放出光明”，更可使画面达到“通体皆灵”的艺术效果。（褚庆立）

【借虚见实】 清代范玑《过云庐画论》：“画有虚实处。虚处明，实处无不明矣。人知无笔墨处为虚，不知实处亦不离虚，即如笔著于纸有虚有实，笔始灵活，而况于境乎？更不知无笔墨处是实。盖笔虽未到其意已到也。瓯香所谓虚处实则通体皆灵。至云烟遮处谓之空白，极要体会其浮空流行之气，散漫以腾，远视成一白片。虽借虚以见实，此浮空流行之气，用以助山林深浅参错之致耳。若布置至意窘处以之掩饰，或竟强空之，其失甚大。正可见其实处理路未明也。必虚处明，实处始明。”《美术辞林·中国绘画卷上》释云：“范玑认为一般人只知道画之无笔墨处为虚，有笔墨处为实。然而却不知道画之虚实相生相应，只有做到无笔墨处有画有意，才能使画面通体皆富有灵气。至于云烟遮掩处，一般人认为空白的地方，尤其要着意体会这不是空白，而是浮空流行之气，这就是‘借虚见实’。‘借虚见实’说是对‘虚实互用’、‘虚实相生’说的继承和补充，从而使这一理论更加透彻精辟。”中国绘画艺术追求“意境”，意境是中国绘画的最高境界。“虚实”是绘画艺术最重要的语言形式，它最能体现艺术作品的意境和神韵。一幅上乘的绘画作品应该有实有虚，以实为虚，借虚见实，在那虚虚实实的变化中，有律动的抒情之美，有形式与精神的和谐之美，让人们领悟到中国绘画艺术作品中有限与无限的境界，使人们得到赏心悦目的、震撼心灵的、深层次的美感享受。（荆琦）

【极塞实处愈见虚灵】 清代恽寿平《南田画跋·题画》：“古人用笔，极塞实处愈见虚灵。今人布置一角，已见繁缛。虚处实则通体皆灵，愈多而愈不厌。”蔡星仪《〈南田画跋〉论要》释云：“是因为‘实’不是徒具形式的‘实’，而是有情思内容的‘实’，虽‘实’，其意韵无穷，故塞实中见虚灵；反之‘虚’亦不是虚无飘渺，不着边际，而是以景物为寄托，体物而生情，即诗人所谓‘情中景’的境界（参阅王夫之《久堂永日绪论》）。总之不管‘实’还是‘虚’，总不离‘通体皆灵’。这个是‘灵’从景物上说，则是山川岩壑间的‘灵秀之气’，从画家心胸上说，则是‘胸中灵气’。所以，他认为不管是密如王蒙，还是疏似倪瓒，所贵处都是‘通体皆灵’。”（周积寅）

【用心在无笔墨处】 清代恽寿平《南田画跋》：“今人用心在有笔墨处，古人用心在无笔墨处。倘能于笔墨不到处观古人用心，庶几拟议神明，进乎技已。”又云：“古人之妙在笔不到处，然但于不到处求之，古人之妙又未必在是也。云林通乎南宫，此真寂寞之境，再着一点便俗。”真正的好作品不能以笔墨的外在表现形式，诸如用笔之中锋、侧锋，种种皴法、提按顿挫，用墨之浓、淡、轻、重等方面来鉴别的，关键还在于创作主体内在的气质格调。倪云林所创“寂寞之境”即是不可从有笔墨处追求的典型。张庚《浦山论画·论气韵》就指出鉴赏作品中的这一本质特点：“气韵有发于墨者，有发于笔者，有发于意者，有发于无意者。发于无意者为上，发于意者次之，发于笔者又次之，发于墨者下矣。何谓发于墨者？即就轮廓以墨点染渲晕而成者是也。何谓发于笔者？干笔皴擦力透而光自浮者是也。何谓发于意者？走笔运墨我欲如是而得如是，若疏密、多寡、浓淡、干润，各得其当是也。何谓发于无意者？当其凝神注想，流盼运腕，初不意如是而忽然如是是也。谓之为足则实未足，谓之未足则又无可增加，独得于笔情墨趣之外。”笔墨是中国画尤其是中国文人画的构成要素之一，然而，画面的最高境界却并不是发于笔或墨，也不是发于走笔运墨、恰到好处之“意”，而是发于“笔情墨趣之外”的“无意”。（张曼华）

【有处恰是无，无处恰是有】 清代恽寿平《南田画跋》：“香山翁曰：‘须知千树万树，无一笔是树；千山万山，无一笔是山；千笔万笔，无一笔是笔。有处恰是无，无处恰是有，所以为逸’。”蔡星仪《〈南田画跋〉论要》释云：“‘有’是形象（景物），是为‘实’，‘无’是意韵（情思），是为‘虚’，‘有处恰是无，无处恰是有’，就是情景交融，形与意相洽。此谓之‘虚实相生’。”（王凤珠）

【入化之妙】 清代董棨《养素居画学钩深》："画贵有神韵，有气魄，然皆从虚灵中得来，若专于实处求力，虽不失规矩而未知入化之妙。"《美术辞林·中国绘画卷上》释云："'入化之妙'即进入化境、臻其妙趣，即画法画理圆通无碍，运用中若不经意而处处暗合，左右逢源，虚实相生，生动变化，神韵沛然。"山水画之所以具有灵动性，能达入化之妙境，实源自画面的虚实结合。这是先民"一阴一阳之谓道"的宇宙观在艺术创作中的体现。清代方士庶《天慵庵随笔》云："山川草木，造化自然，此实境也。因心造境，以手运心，此虚境也。虚而为实，是在笔墨有无间。"清代笪重光《画筌》曰："虚实相生，无画处皆成妙境。"都是在强调，只有通过画面构图的虚实变换，才能充分表达出艺术形象的内在神韵，才能使作品产生优美的意境。

（荆琦）

【空白即画】 清代张式《画谭》："烟云渲染为画中流行之气，故曰空白，非空纸。空白即画也。"是指中国画中的空白，仍是绘画形象的组成部分，它不仅衬托了画面的主体，同时也营造了画面的意境。故称"空白即画"。 （陶明君）

【空本难图，实景清而空景现】 清代笪重光《画筌》："山之厚处即深处，水之静时即动时。林间阴影无处营心，山外清光何从着笔？空本难图，实景清而空景现；神无可绘，真境逼而神境生。位置相戾，有画处多属赘疣；虚实相生，无画处皆成妙境。"画家进行绘画创作要运用对比的方法，山的厚度表现出来了，它的纵深也就表现出来了；水的静态体现出来了，那么水自身的深邃欲动之气也就表达出来了。空灵的景象是难以表现的，只有把实景表达的清逸淡远，空灵之气才能透露出来，内在神韵是无法描绘的，但是把客观的艺术形象充分表现出来之后，神韵也就自然而然地流露出来了。 （陈见东）

【一色以分明晦，当知无色处处之虚灵】 清代笪重光《画筌》："丹青竞胜，反失山水之真容；笔墨贪奇，多造林丘之恶境。怪僻之形易作，作之一览无余；寻常之景难工，工者频观不厌。墨以破用而生韵，色以清用而无痕……盖青绿之色本厚，而过用则皴淡全无；赭黛之色本轻，而滥没则墨光尽掩。粗浮不入，虽浓郁而中干；渲晕渐深，即轻匀而肉好。间色以免雷同，岂知一色中之变化；一色以分明晦，当知无色处之虚灵。宜浓而反淡则神不全，宜淡而反浓则韵不足……乃知惨淡经营，似有似无，本于意中融变；即令朱黄杂沓，或工或诞，多于象外追维。千笔万笔易，当知一笔之难；一点两点工，终防多点之拙。"笪重光此论已入用色三昧，画家作画用笔不在多，更不在绚烂缤纷；笔墨不能一味求奇，奇之过即是恶境了，用墨必为笔破之，才能有韵味，用色以清逸淡雅为根本，有的时候，一点色彩即可使画面明晦显然，画家和欣赏者都应该明白，有时无色处才是空灵之气透露处。

（陈见东）

【实景】 清代笪重光《画筌》："空本难图，实景清而空景现。"指那些具体可视的客观景色。

（周积寅）

【空景易，实景难】 清代龚贤《柴丈画说》："空景易，实景难。空景要冷，实景要松。"画家在绘画创作中，处理空景要比处理实景要难。空景中客观事物比较少，寂静的气氛比较容易表现，而达到"冷"的艺术效果，实景中客观事物比较多，把诸多事物处理在一个画面中，要达到"松"的艺术效果就比较难了。龚贤又云："冷非薄也，冷而薄谓之寡，有千丘万壑而仍冷者，静故也。有一石一木而闹者，笔粗恶也。笔墨简贵自冷。" （陈见东）

【实处取气，虚中取气】 清代王原祁《麓台题画稿·仿设色小米》："宋元各家，俱于实处取气，惟米家于虚中取气。然虚中之实，节节有呼吸，有照应，灵机活泼，全要于笔墨之外有余不尽，方无挂碍。至色随气转，阴晴显晦，全从眼光体认而出，最忌执一之见、粗豪之笔。须细参之。""实"指实笔、详笔、密笔。"虚"指虚笔、略笔、疏笔。气：指气势。 （荆琦）

【计白当黑】 清代包世臣《艺舟双辑·述书上》所载邓石如语："字画疏处可使走马，密处不使透风，常计白以当黑，奇趣乃出。"潘天寿《潘天寿谈艺录·对浙江美术学院国画系学生语》："又有'计白当黑'的说法。即经营白的，就等于计划黑的。不画的地方是虚，画荷叶时，中间留些空白，也就是实中见虚。"计白当黑，原出于《老子》第二十八章："知其白，守其黑，为天下式。"在中国画构图中，空白处并不是没有内容或未画完的空纸，而是对有画处来说是一种相对的存在，是整个构图的一部分。潘天寿在《听天阁画谈随笔》中进一步

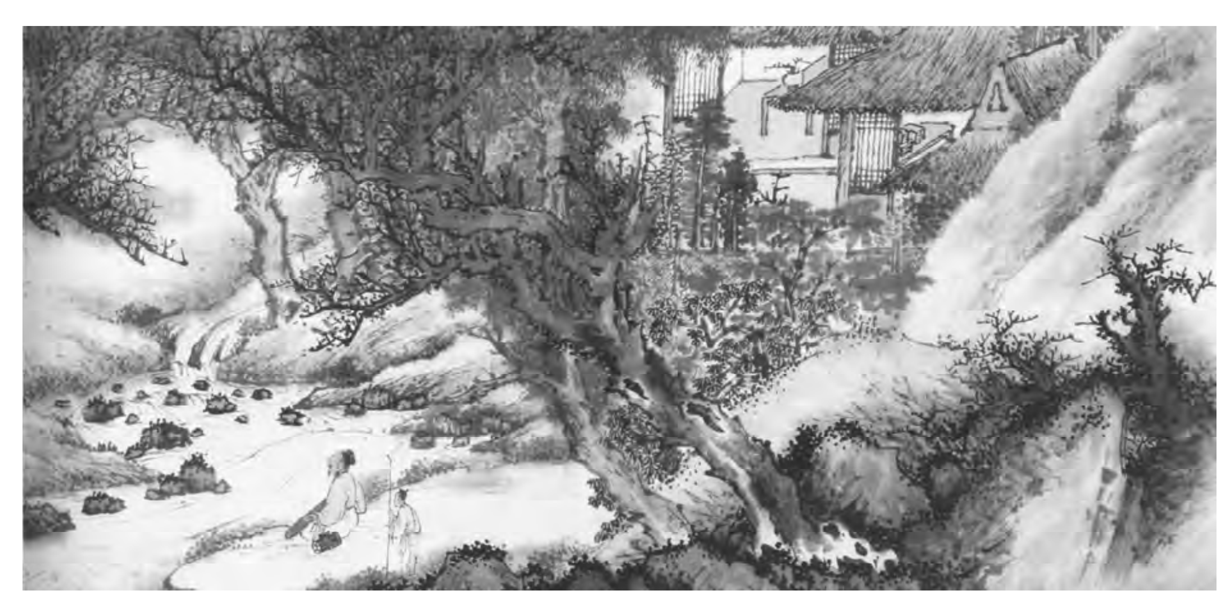

现代·潘天寿《盆菊》

说："吾国绘画，向以黑白二色为主彩，有画处，黑也，无画处，白也。白即虚也，黑即实也。虚实之关联，即以空白显实有也。"在一切绘画艺术中，由完全的空白构成的作品是不存在的。虚空的部分只有渗入物象之中成为作品的组成部分，才能成为画面的空间。中国画十分重视空白空间美的表现，并不像西洋画那样用色彩填满所有的空间，而是留足空白。而这些空白，并非虚无，而是实有所指，如水面、天空、流云、阳光、烟霞，以至于周围环境，只是没有用笔墨画出。所以留空白，是艺术的空间，是构图和情景塑造的需要。空白之有无或所留空白之大小与位置，绝不能随心所欲，而应当在构图上苦心经营。（褚庆立）

【相生相让】 清代张式《画谭》："笔墨位置不外通气有神，互为虚实，经营详略是也。笔有舌，墨有眼，呼吸照应，有略此而通彼者，有实此而通彼者，画彼处眼光只在此处，何异堆假山之工匠？要知书画之理，元元妙妙，纯是化机，从一笔贯到千笔万笔，无非相生相让，活现出一个特地境界来。"王伯敏《中国画的构图》释云："'相生相让'，是言绘画构图布局应虚实相生，务使画面通气有神；状物写景应彼此照应，务使顾盼多情。这里涉及了绘画章法构图中的'呼应'与'虚实'两条对立统一法则。画中的'呼应'，就是使画面中的形象得到前后左右的相互关联，景物、人物都不能使其孤立存在。呼应不仅有画内呼应，还有画外呼应，即画中人物与画外有关人和事的呼应，处理得好，可以增加艺术含蓄的效果。"（荆琦）

【实处易，虚处难】 《黄宾虹画语录》："古人画诀有'实处易，虚处难'六字秘传。老子言，知白守黑。虚处非先从实处极力不可。否则无由入画门。"《书画篆刻实用辞典》释云："实处有笔墨实落的迹象可寻，或笔墨若淡若疏，若有若无。实处为露，虚处为藏，作者寓意之含蓄、精深，往往要通过虚处若隐若现地流露出来，使观者玩赏不尽。正因为虚处是作者寓意隐系之处，且又难于从迹象求之，因而作者处理起来要比实处困难得多。"（王凤珠）

【藏露】 明代唐志契《绘事微言·丘壑露藏》："画叠嶂层崖，其路径村落寺宇，能分得隐见明白，则不但远近之理了然，且趣味无尽。更能藏处多于露处，趣味愈无尽。盖一层之上更有一层，一层之中复藏一层。善藏者未始不露，善露者未始不藏。藏得妙时，便使观者不知山前山后，山左山右，有多少地步，许多林木，何尝不显？要知总不外躲闪处高下得宜，烟云处断续有则。若主于露而不藏，便浅薄。即藏而不善藏，亦易尽矣。只要晓得景愈藏景界愈大，景愈露景界愈小，每见画家多能谈之，及动笔时，谓何手与心违，吾不知之。""景愈藏景界愈大，景愈露景界愈小"是说在经营位置中，藏、露的多、少，直接影响到境界的大小，特别强调要"藏露"且指出"藏处多于露处"之妙。德国诗人歌德说："优秀的作品，无论你怎样去探测它，都是探不到底的。"要想让人们探不到底，必须"藏处多于露处"，赋予作品更深的艺术境界，则"趣味愈无尽矣"。《潘天寿谈艺录》云："中国画要求有藏有露，即所谓'神龙见首不见尾'，必



清·吴宏《小山远歌图》(之二)

须留有发人想象的余地,一览无余不是好画。”王伯敏《中国画的构图》云:“藏在绘画艺术上的特点,主要有:一、使观者得到联想,‘形’不见而‘意’见;二、使未藏处更显出、更夺目;三、使有限变为无限;四、使某些处理上的矛盾得以缓冲或解决。还有其他。藏与露是相对的。绘画是造型艺术,本是露,所以在章法上有注意藏的必要。”南宋李唐作《竹锁桥边卖酒家》一画,只在桥边竹林中画竿酒帘(露处少),画面虽没有酒楼(藏处多),却比画酒楼更体现诗句的含义,充分体现了“锁”(藏)的意境,巧妙地处理了“藏”与“露”的关系。

(周积寅)

【露其要处而隐其全】 清代沈宗骞《芥舟学画编》:“或露其要处而隐其全,或借以点明而藏其迹。”“露其要处而隐其全”是沈宗骞赞李唐绘画创作之佳酿。北宋徽宗赵佶当政时,翰林图画院的考题多是命题作画,要求考生以诗为题,以诗赋画。李唐也是应试者之一,考题为以诗句“竹锁桥边卖酒家”为题作画。李唐巧妙地构思出酒帘掩映于繁密竹林间的景象,于竹枝丛中斜挑出的酒帘迎风招展,虽然整幅画不见酒家,但酒家深藏于竹林中的意境,贴切地应和了诗句中“竹锁”的意趣。古代画家这种在画中暗藏隐意的做法,比之单纯描绘景物的风情画、风景画,增添的是耐人寻味的意趣,展现的是古代画家的学养和智慧。

(蒋宁宁)

【繁简】 明代沈周跋画:“繁中置简,静里生奇。”明代沈颢《画麈》:“层峦叠翠,如歌行长篇;远山疏麓,如五七言绝。愈简愈入深永。庸史涉笔,拙更难藏。”明代恽向论画山水:“画家以简洁为上,简者简于象而非简于意,简之至者缛之至也。”清代程正揆题画:“画贵减不贵繁,乃论笔墨非论境界也。宋人千秋万壑,无一笔不减;倪元镇疏林瘦石,无一笔不繁。”清代郑板桥《行书七言联》:“删繁就简三秋树,领异标新二月花。”清代郑绩《梦幻居画学简明》:“笔繁取忌气促,气促则眼界不舒而情意俗。笔简必求气壮,气壮则神力雄厚而风格高。”俞剑华阐释云:“虚实、疏密、简繁,性质是一致的。论者多尚虚、尚疏、尚简而不尚实、尚密、尚繁。但虚不离实,疏不离密,简不离繁;离实无虚,离密无疏,离繁无简。画家必须由繁而简,由密而疏,由实而虚,则简不单调,疏不萧条,虚不薄弱。更须虚中有实,实中有虚,虚实相生;疏中有密,密中有疏,疏密相间;繁中有简,简中有繁,繁简适当。徒实、徒密、徒繁,徒虚、徒疏、徒简,各走极端,均为画中之弊,不可不防。五七言句较歌行排律为简,但趣味隽永,味之无穷,有时反出歌行排律之上,这是由于将长篇材料千锤百炼,取其精华,弃其糟粕,经过集中概括、剪裁提炼,字句虽少,而精意丰富。世人不知,以为意思多可以做长篇,意思少可以做绝句,那绝句做出来,就不免单薄虚弱,不耐咀嚼了。画亦复如是,所以说愈简愈入深永,也就是愈简愈难,不是简难而简其外而繁其内为难。愈简愈难不可认为愈简

愈好，不求其内，只顾其外，就愈简愈坏了。意与象有时是统一的，意多象亦繁，意少象亦简；又有时是矛盾的，意少而象繁，意多而象简。而以意多象简者为佳，所以说‘简之至，缛之至也’。笔墨的繁简与内容的繁简，也是有统一有矛盾的。画家要其繁，也不必务求其简，总要繁简适当。画家个性不同，有喜繁的，有喜简的，王蒙就繁，倪瓒就简；李唐、刘松年就繁，马远、夏圭就简；石涛就繁，八大就简。画的好坏不在繁简，而在繁简之外。”（《中国画理论初稿》油印本） （周积寅）

【谁言一点红，解寄无边春】 北宋苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一：“边鸾雀写生，赵昌花传神。何如此两幅，疏淡含精匀。谁言一点红，解寄无边春。”折枝上的一点红，即是枝上花之液、之精（即清代方士庶《天慵庵笔记》所谓“炼金成液，弃滓存精”），所以即可寄托无边的春意。“一点红”是有限的形，但因其与神相融的有限，所以即可由有限通向无限，这就是苏轼诗之立言之本意。 （周积寅）

【飘飘数笔，正不减千乘万骑】 邓实《谈艺录·李东琪与张觉庵》载明代李式玉论画：“足下所藏吴仲圭、元镇、沈石田画及仇十洲《上林卷子》，皆希世之珍，于今鲜睹。然世人多爱仇画，不知吴、倪、沈三公，飘飘数笔，正不减千乘万骑。惟仆能为此语，惟足下能赏此语也。”李式玉通过赞扬吴镇、倪瓒、沈周三位画家的作品，强调用笔以少胜多，并以此批评了世人喜爱的仇英作品繁复工致。 （陈见东）

【繁中置简，静里生奇】 清代《石渠宝笈初编》卷六中所录明代沈周跋王绂《江山渔乐图》卷：“此图鉴赏之下，令人气清神爽，与平日所见者霄壤悬绝，繁中置简，静里生奇；山水辏聚，树石纵横。自始至末，屡阅屡胜，且村落顿放，情致交错，气脉贯通，若长江一泻，愧拙手必不能造及……”“繁中置简，静里生奇”，在这里是指画面构图的繁密与简洁两种风格的统一，也指画面中笔墨的繁简相间、相辅相成所形成的艺术效果。中国画讲究意境的营造，冗繁易使画面的气势涣散，太简则意暗而使气势羸弱，都会使画面失去韵味与情致。而“繁中置简，静里生奇”正是画家对画面布局的精心经营，该繁则繁，当简则简。在繁密之中寓简洁，于疏密对比之外现精神。这里的“繁”指用笔精细，刻划周密；而“简”则是指用笔的粗放与疏略。从书画创作角度看，“简”指的是以有限的笔墨、形色等表达出无限的意蕴，或以最简洁的形式表达出对象的结构、关系、节奏和生气。中国画崇尚笔墨上的简，讲究笔简而意高，于简洁之中体现意境的深邃和悠远，同时“静中有动”、“象外之象”的审美意象的创造与实现，便是围绕静这一深层主题而展开的，从而使画面达到“静里生奇”的艺术境界。 （褚庆立）

【山不必多，以简为贵】 明代董其昌《画禅室随笔·卷二·画诀》：“画须先工树木，但四面有枝为难耳。山不必多，以简为贵。”这里的“山不必多”是山水画的构图中山不可画的太多；“简”在这里是指画山应以简约为原则，只有这样所画出的形象才具有韵味和价值，也就是董其昌所说的“贵”。在山的画法上，董其昌还认为“今人从碎处积为大山，此最是病。古人运大轴，只三四大分合，所以成章。虽其中细碎处多，要之取势为主”。从这句话中可看到董其昌所说的“山不必多”正是画面中的“三四大分合”，而要取得这样的效果便是靠“取势为主”。这两条法则互相印证，表明了在画山时取势的重要性。山水画在造型上以简约的艺术形象，在不完全中求完全。因此，艺术形象上的简约并不等同于简单，它是“简”与“繁”的对立统一。山的形虽简，但却体现了势，继而延伸到了传达自然山水神韵、神态、生趣等，这样，才可能达到山有尽而意无穷的艺术境界。 （褚庆立）

【笔简而贵】 明代鲁得之《鲁氏墨君题语》：“写竹写石，笔简而贵。此卷不用简而用繁，而其势纵横之，亦以得其理耳。理得，则一叶不为少，万竿不为多也。”鲁得之所强调的“笔简”不是孤立的、纯粹的，而是来印证用笔之“繁”在绘画中的价值，进而引出画中国画只要“理得，则一叶不为少，万竿不为多”。一方面，由于画中笔迹疏落而所包含的意趣变化很丰富，所以可贵；另一方面，即使画面笔迹繁密，但画的气势贯通，体现了画之理，也同样具有价值。笔墨的简与繁是就绘画的内容而定，不务求于简，也不务求于繁，关键在于是否能够体现画之理，即绘画的规律和原理。但同时这段话也透露出中国画更注重“以笔简为贵”，避繁趋简、崇简尚意的艺术追求。 （褚庆立）

【简者简于象而非简于意】 清代陈撰《玉几


明·程嘉燧《孤松高士图》

山房画外录》载明代恽向画论:“画家以简洁为上,简者简于象而非简于意,简之至者缛之至也。洁则抹尽云雾,独存孤贵,翠黛烟鬟,敛容而退矣,而或以笔之寡少为简,非也。”“象”,是画家在画面中所要表达的艺术形象;“意”指的是画家的审美意象。恽向在这里所说的“简者简于象而非简于意”是在强调山水画应是崇简与尚意的统一。中国画的意与象是紧密相连不可分割的整体,象虽简而意不简,也就是中国画家所一再追求的得意而忘象。中国画艺术的发展历程,就是避繁趋简、崇简尚意的生生不息的演进过程。中国画在情境和意境的创造中,把“以少胜多”、以“简”驭“繁”作为艺术旨趣。中国画家的追求就在于凝练笔墨,以虚化或意化的方式创造意境。真境独成,不在于笔墨的多寡,亦不在于表象的纷繁。 (褚庆立)

【画品高贵在繁简之外】 明代恽向《道生论画山水》:“而或者以笔之寡少为简,非也……予尝以画品高贵在繁简之外,世尚无有知者。”恽向借助于这段话来说明“画品”与“繁简”的关系,他认为判断画面是否简洁的标准并不在于“笔之寡少”,还和画家所要表现的画面中的艺术形象的品格有很大的关系。中国画家不太重视对物象的逼真的刻画,而是要通过笔墨抒发自己的胸臆,表现那个作为宇宙万物的本体和生命的“道”,为此,就要突破具体的物象及画面的笔墨局限。中国画家正是着眼于整个人生,追寻生命精神形成的内在机制,他们不满足于刻画单个人或物体,而总是力图突破有限的对象,追求意境的营造,抒发他们对于整个人生的感受。因此,判断画品的高低,关键在于画家是否通过画面中所要表现的物象体现了中国画的生命本质,而不是局限于画面中笔墨的繁与简。 (褚庆立)

【无一笔不减,无一笔不繁】 清代张庚《国朝画征录》载清初程正揆论画:“画有繁简,乃论笔墨,非论境界也。北宋人千丘万壑,无一笔不减,元人枯枝瘦石,无一笔不繁。”这里的“无一笔不减”是说北宋画用笔往往繁密,但技法却比较单纯,既可避免由于纷杂所可能造成的繁琐细碎,又可表现气势恢宏的千岩万壑。“无一笔不繁”是说元画则往往笔迹疏落但笔法包含的意趣变化很丰富,犹可表现枯枝瘦石之风致。程正揆在评论龚半千的画时也有诗云:“铁干银钩老笔翻,力能从减意能繁”,强调了笔之减繁的相对性。他所说的

笔减并不是单纯的笔墨减少，而是以笔减求意繁。其《题卧游图后》："多一笔不如少一笔，意高则笔减。何也？意在笔先，不到处皆笔，繁皴浓染，刻划形似，生气漓矣。"可见画家所追求的笔减的主旨在于意高，在于笔不到意到。假若只局限于形似，绘画只会被"繁皴浓染"所局限，画面的气韵与意境就无法表现。可见，他所强调的"无一笔不减，无一笔不繁"也是在讲艺术加工和笔墨技巧的关系。（褚庆立）

【布置得法，多不厌满，少不厌稀】 清代邹一桂《小山画谱》："章法者，以一幅之大势而言……布置之法，势如钩股，上宜留天，下宜留地，或左一右二，或上奇下偶，约以三出……布置得法，多不厌满，少不厌稀。大势即定，一花一叶，亦有章法。"中国画讲究布局，在经营位置时特别重视对"势"的安排。所谓"势"即气势、形势、气魄、势力等，体现大与力的美。中国画的章法取势，贵在灵活变化，神理结合，不拘成法。邹一桂所说的"布置得法"其实就是对势的处理要得当，当大势已定，一花一叶，亦有章法，就自然会达到"多不厌满，少不厌稀"的艺术效果。他所说的"多"和"少"指画面的疏和密，指画面笔墨的聚散与争让。"满"和"稀"只是画面中表面的笔墨，是画面效果的外在表现。元代画家倪瓒在《云林画谱》中说："所谓疏者不厌其为疏，密者不厌其为密。"清代画家恽寿平在《南田画跋》也说："密不嫌迫塞，疏不嫌空松。"都是在强调疏中有密，密中有疏，也就是邹一桂所说的"多不厌满，少不厌稀"。（褚庆立）

【删繁就简三秋树，领异标新二月花】 清代郑燮《行书七言联》："删繁就简三秋树，领异标新二月花。"三秋：秋季的第三个月，即九月，指深秋。领：领会。异：不同的，特别的。"领异标新"即标新立异。原指特创新意，立论与别人不同。此作打破旧框框，勇于革新解。其意是说写文章要善于"删繁就简"，就像深秋的树那样，花叶脱尽，虬枝毕见，还应"领异标新"，如二月的报春花那样引人注目。郑燮自题画云："始余画竹，能少而不能多，既而能多矣，又不能少，此层功力，最为难也，近六十外，始知减枝减叶之法。苏季子曰：简炼以为揣摩。文章绘事，岂有二道！此幅似得简字诀。"可见，"文章绘事"，都须得一个"简字诀"。

（褚庆立）

【敢云少少许，胜人多多许】 清代郑燮《郑板桥集·题画·竹》："敢云少少许，胜人多多许；努力作秋声，瑶窗弄风雨。"多与少一对范畴，最早见于《老子》第二十二章："少则得，多则惑。"其后，被引用到文论中，见南朝梁《文心雕龙·物色》："以少总多，情貌无遗矣。"指的是以部分显示整体，以特殊反映一般，寓共性于个性之中的艺术手法。在画论中出现则是在宋代。北宋郭熙《林泉高致》："一山要兼数十百山之意志。"苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》："谁言一点红，解寄无边春。"优秀画家总是以一当十，以约求丰，厚积薄发，通过以少胜多，来反映丰富复杂的客观世界。画面描写的愈"少"愈典型，表现的就愈"多"，愈能反映出事物的本质。郑燮自题画竹也说过："余始画竹，能少而不能多，既而多矣，又不能少，此层功力，最为难也。近六十外，始知减枝减叶之法。"这种磨炼的痛苦过程，可概括成一个公式：少—多—少。多和少的关系是辩证的统一，没有"少"就没有"多"，没有"多"就没有"少"。"少"能见"多"，是由"多"能化"少"而来的。当然，也不是任何时候在任何情况下"多"都是不可取的，应从具体作品的内容与主题表达的需要出发，该"多"则"多"，该"少"则"少"，需"多"的时候可以用墨如泼，需"少"的时候则惜墨如金。王蒙的山水画是以密（多）取胜，密中有疏，始不厌其密。郑燮的墨竹画是以疏（少）取胜，疏中有密，始不厌其疏。（周积寅）

【繁简之道，一在境，一在笔】 清代范玑《过云庐画论》："繁简之道，一在境，一在笔。在境则可多可少。千丘万壑不厌，一片林石不孤，披却导窾为之也。在笔则宜密宜疏，如射之彀率不变也。学者布景，初苦平浅，既厌重累，由昧奏刀，其笔无警策，由失正鹄耳。"道出了中国画创作中繁密与简洁形成的两个条件，即意境的创造和笔墨的运用的问题。范玑对具体的"繁简之道"进行了阐释，他认为作品的质量不在于画面表面物象的繁密或简洁，而是要根据画面所要表现的内容作具体的把握，其关键就在于意境的营造和笔墨的运用上。一幅画即使繁复满纸，千丘万壑铺陈其间，但只要清晰地传达了画家的创作思想，景深而意长，不让人生厌，那它就同画面上虽只画一片林石但不孤骛的作品一样，是意境深远的好作品。创造艺术形象的关键是要寻找到能够引人入胜的情境，反映出画家对于画面整体效果的把握和艺术

旨趣的整体追求，而不在于画面表面的繁和简。
（褚庆立）

【增之不得，减之不能】 清代沈宗骞《芥舟学画编·山水》："凡作一图若不先立主见，漫为增补，东添西凑，使一局物色各不相顾，最是大病。先要将疏密虚实，大意早定，洒然落墨，彼此相生而相应，浓淡相间而相成，拆开则逐物有致，合拢则通体联络。自顶及踵，其烟岚云树，村落平原，曲折可通，总有一气贯注之势。密不嫌迫塞，疏不嫌空松。增之不得，减之不能，如天成如铸就，方合古人布局之法。""增之不得，减之不能"，指在画面中物像位置布列和安排得恰到好处，达到完美境界。这必须通过精心的经营和布置，并加以熟练的技艺，使画面气韵生动，所绘事物合为一体、气韵相生。
（万叶）

【人所有者有之，人所无者无之】 近人庞元济《虚斋名画录》载明代恽向论画："昔人画仙山楼间，只画一两楹，点缀冥汉间。而吴生半日写嘉陵山水百帧，夫非笔笔有不尽之意，胡以能得百帧于半日也，而且曰：臣无粉本，并记在心。夫非胸中具有无尽之意，又非有似而不似，不似而似之意，胡以能传此无尽之意也？昔人赞迂老谓人所无者有之，人所有者无之。而吾直曰：人所有者有之，人所无者无之，而意之无尽矣。"此处的"人"，指的都是其他画家，倪瓒认为其他画家有的，他就不能再重复，而其他画家没有的自己则要体现出来。而恽向则强调，能把其他画家所拥有的长处吸收到创作中而避免其他画家的短处，能做到这一点，作品中就已能体现无穷的意趣了。
（陈见东）

【高简非浅也，郁密非深也】 清代恽寿平《南田画跋》："高简非浅也，郁密非深也，以简为浅，则迂老必见笑于王蒙；以密为深，则仲圭遂阙清疏一格。"俞剑华《中国画论选读》释云："迂老：即倪瓒。高简非浅，有时而浅；郁密非深，有时而深。倪、王、吴三家疏密繁简各有不同，但都不失为大家。画必有个性，若四平八稳，毫无特点，则成画中乡愿，实为大病。"
（荆琦）

【繁简在意，不徒在貌；貌之简者，其意贵繁】 《黄宾虹谈画录·与傅怒庵书》："繁、简在意，不徒在貌；貌之简者，其意贵繁。"画面的繁或简是由"意"决定的，在这里黄宾虹之所以强调"意"对于画面的意义，是因为中国传统绘画主张把"意"贯穿于创作活动的全过程，只有"意在笔先"，才能"画尽意在"。"意"指通过笔墨所要表达的主题思想，是作品所要表达的画意、旨趣等等。"繁简在意，不徒在貌"是肯定笔法作用的前提下强调"意"对于"繁简"的决定性的影响，这是画面中仅有表面笔墨的"貌"所不及的。
（褚庆立）

【画以简贵为尚】 清代恽寿平《南田画跋》："画以简贵为尚，简之入微，则洗尽尘滓，独存孤迥，烟鬟翠黛，敛容而退矣……古人论诗曰：'诗罢有余地。'谓言简而意无穷也。如上官昭容称沈诗'不愁明月尽，还有夜珠来'是也。画之简者类是。东坡云：'此竹数寸耳，而有寻丈之势。'画之简者，不独有势，而实有其理。"恽寿平"强调绘画要简约，认为简才能'洗尽尘滓，独存孤迥'，即有高远脱俗的境界。同时他还认为画之简约和诗歌的'言简而意无穷'相似，要求绘画笔简而意足，有含蓄不尽的意境。正是由于简中可有无穷之意，故东坡说数寸之竹有寻丈之势。而且，画之简不仅可含有无穷之意（势），并'实有其理'，即虽简却合于事物的规律。中国绘画很早就有对'简'的追求，所谓'减笔画'、'惜墨如金'之类的说法即是"。（周锋编著《丹青意趣——绘画艺术文粹》）
（荆琦）

【疏密】 "疏"与"密"相对，一般地说"疏"即疏朗、疏放、粗疏，"密"即稠密、精密、细密，这是画论中常用的一对概念。因论及的对象、范围和论者审美态度的不同，其具体所指，时有变化。①指疏体与密体。唐代张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》卷二："顾、陆之神，不可见其盼际，所谓笔迹周密也。张、吴之妙，笔才一二，像已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。若知画有疏密二体，方可议乎画。"顾恺之、陆探微的密体画风，张僧繇、吴道子的疏体画风，都是分别靠用密笔和疏笔表现出来的。②指布局的疏与密。清代沈宗骞《芥舟学画编·人物琐论》卷四："作人物布景成局，全借有疏有密。疏者，要安顿有致，虽略施树石，有清虚潇洒之意，而不嫌空松；少缀花草，有雅静幽闲之趣，而不为岑寂。一丘一壑，一几一榻，全是性灵所寄，令见者动高怀，兴远想，是谓少许许胜人多许许。如倪迂老远岫疏林，无多笔墨而满纸逸气者，乃可论布局之疏；密者，需要层层掩映，纵极重阴叠翠，略无空处，而清趣自存。极往来曲折，不可臆计，而条理愈显。若杂乱


南宋·佚名《小庭婴戏图》

满纸，何异乱草堆柴哉……若通体迫塞者，能以一二处小空，或云或水，俱是画家通灵之处也。”清代梁廷枏《藤花亭书画录》：“密处几欲塞满天地，而疏处则又极空旷。”③指运用笔墨的疏淡与浓密。语见清代王昱《东庄论画》：“何谓笔墨？轻重疾徐、浓淡燥湿、浅深疏密、流丽活泼。眼光到处，触手成趣。学者深明乎此，下笔时自然无美不臻。”俞剑华《中国画理论初稿·两点论》云：“在元代倪瓒已经提出‘疏者不厌其疏，密者不厌其密’(《云林画谱》)的说法。他是以疏见长的，但也并不反对密。疏密二者都是优点，也都是缺点。疏有清秀、明朗、遒俊、潇洒的优点，也有简单、空虚、浅薄、枯瘦的缺点。密有深邃、浑厚、充实、严整的优点，也有迫塞、郁闷、呆滞、重浊的缺点。倪瓒以疏见长，王蒙以密见长。吴镇偏于密，黄公望偏于疏，各有特点，势不相下。疏而能深邃，密而能风韵。极密之中有一二疏处，则气自远；极疏之中有一二密处则神自厚。纯疏、纯密都是病。能疏能密，疏中有密，密中有疏。先从有画处求密，无画处求疏；继从有画处求疏，无画处求密。疏密之道与虚实可并参而互用之。” (周积寅)

【疏者不厌其为疏，密者不厌其为密】 元代倪瓒《云林画谱》：“疏者不厌其为疏，密者不厌其为密。”倪瓒所强调疏与密，并不是单独的，孤立的，而是互相联系的统一整体，其前提应是疏密相间，参差有致。“不厌”体现了画家的苦心经营，在画面的结构和布局中表现为疏则极疏，更有淋漓浩荡的气势；密则极密同时兼具层层掩映之趣味。疏者表现在画面上只要错落有致，虽树石略施却有清虚潇洒之意，因而当疏中求疏，以少胜多。而密者乍看浓密满纸，浓荫繁复，略无空处，有墨处见神采，无墨处见意趣，但细细观之却充满雅静悠闲之趣，韵味无穷。 (褚庆立)

【密处求疏，疏处求密】 清代恽寿平《南田画跋》：“文徵仲述古云：‘看吴仲圭画，当于密处求疏，看倪云林画，当于疏处求密。’香山翁每爱此语，尝谓：‘此古人眼光铄破四天下处。’予则更进而反之曰：‘须密处求疏，疏处求密。’合两公神趣而参取之，则两公参用合一之元微也。’”强调了疏密对比关系的重要性。密处求疏，疏中求密是对立统一原则在绘画作品中的典型体现。正如潘天寿《听天阁画谈随笔》中所说“画事，无虚不能显实，无实不能存虚，无疏不能成密，无密不能见疏。是以虚实相生，疏密相用，绘事乃成”。密中有疏，清俊空阔寓于层叠繁复之内，密而不迫塞；疏中有密，回环深幽融于疏朗之中，疏而不空松，空灵变化于景物之外，画面自然极具美感。 (褚庆立)

【局法，第一当论疏密】 清代画家沈宗骞《芥舟学画编·人物琐论》：“人物多则景物可多，人物少则景物断不可迫塞，盖局法，第一当论疏密，人物小而多者，则可配以密林深树，高山大岭，若大而小者，则老树一干，危石一区，已当其空矣。以此推之，则疏密之道自瞭瞭矣。”局法亦称“章法”或“构图”，是东晋顾恺之《论画》所称“置阵布势”。南齐谢赫“六法”中称之为“经营位置”，唐代张彦远在《历代名画记》中上升为“画之总要”。疏密也称聚散、争让，是与画面的章法布局紧密相连的。沈宗骞认为作人物画布景成局，即是借画面疏密关系的合理安排来实现的，当疏则疏，当密则密。沈宗骞还认为：“要先将疏密虚实早定，洒然

落墨，彼此相生而相应，浓淡相间而相成……密不嫌迫塞，疏不嫌空松。增之不得，减之不能，如天成，如铸就，方合古人布局之法。” （褚庆立）

【密处几欲塞满天地，而疏处则又极空旷】 清代梁廷枏《藤花亭书画跋》：“密处几欲塞满天地，而疏处则又极空旷。”画家在艺术创作时，所画浓密处内容充实于画面之上，气势贯通而又浓密繁复。而画面笔墨少处清疏俊朗，简淡而空阔。如同元代倪瓒所云“疏者不厌其为疏，密者不厌其为密”一样，在绘画作品的结构和布局中的密处的浓密不是满纸皆黑，而是有疏朗空阔之处相呼应，表现在画面上错落有致而虚实相生，有无相成。

（褚庆立）

【密从有画处求画，疏从无画处求画】 清代戴熙《习苦斋画絮》：“世谓疏难于密，为密可躲闪，非也。密从有画处求画，疏从无画处求画所以难耳。”强调画面布局的疏要难于密。这是因为密是从画面直接描绘的物象中体现画意。而疏则要从无画处求画。它通过笔墨的皴擦晕染衬托出来空白，从而使虚空的部分渗入物象之中成为作品的组成部分，使画面更富有意蕴。疏而且淡的意象可以反射和诱发更为深远的意蕴，所谓虽疏犹密。正如清代华琳所说：“于通幅之空白处，尤当审慎……则通体之空白，亦通体之龙脉矣。”（《南宗抉秘》）即是讲画面的物象和意境是通过笔墨即可表现的道理。但其关键是要与笔墨之外的无画处相互融合，使画面中疏处与密处有机结合，成为相互关照的整体，达到增之不得，减之不能，宛如天成的境界。这样的作品就会密处乍看浓密满纸，浓荫繁复，但细细观之疏密彼此相生而相应，从而体现出密中有疏的韵律感，体现出形疏而意密的形式美感。 （褚庆立）

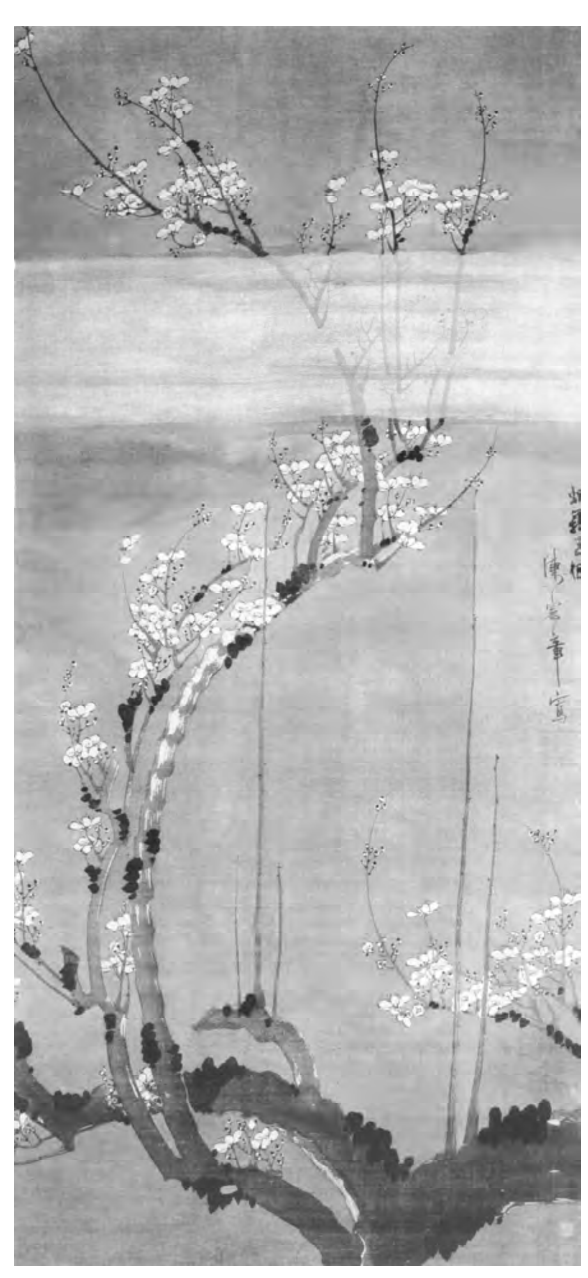
【中国画讲究大空小空】 《黄宾虹画语录》：“中国画讲究大空小空，即古人所谓字画密不透风，疏可走马。疏可走马，则疏处不是空虚，一无长物，还得有景。密不通风，还得有立锥之地，切不可使人感到窒急。许地山有诗‘乾坤虽小房栊大，不足回旋睡有余’。此理可用之于绘画的位置经营上。”画面位置经营得好，空白留的适当，在空白处亦可见出画意。当代美学家宗白华强调“中国画上画家用心所在，正在无笔墨处”。黄宾虹所说的“大空”指的是笔墨疏朗处，而“小空”则是笔墨浓密处。 （褚庆立）

【密不透风，疏可走马】 见“中国画讲究大空小空”条。

【疏可疏到极疏，密可密到极密】 潘天寿《听天阁画谈随笔》：“疏可疏到极疏，密可密到极密，更见疏密参差之变化。谚云：‘密不透风，疏可走马’是矣。”他还引《黄宾虹画语录》阐发云：“虚处不是空虚，还得有景。密处还须有立锥之地，切不可使人感到窒息。”这一观点是对元代画家倪瓒在《云林画谱》中“疏者不厌其为疏，密者不厌其为密”的继承和发展。 （褚庆立）

【一纵一横，有结有散】 清代笪重光《画筌》：“布局观乎缣楮，命意寓于规程。统于一而缔构不棼，审所之而开阖有准。尺幅小山水宜宽，尺幅宽丘壑宜紧。卷之上下，隐截峦垠；幅之左右，吐吞岩树。一纵一横，会取山形树影；有结有散，应知境辟神开（画法不离纵、横、聚、散四字，所谓一阴一阳之谓道）。”这里的“纵、横”、“结、散”是画家在创作时应遵守的艺术法则，因此这就要求画家根据所绘画面的整体局面，把画面的结构进行整体性的统筹安排，并决定画面的起承转合，纵则有山，横则有树，山形树影穿插交错，并通过画面景物的聚散关系的处理与画面所要表现的意相统一，在心中就将全部景界组成一幅气韵生动的画面，画家的人格个性也因此完全融化潜隐在全画的意境里，尤其表现在笔墨点线的姿态意趣之中。正如《易经》所言“一阴一阳之谓道”，这种出没太虚的自成文理的节奏与和谐既是中国哲人的观照法，也构成了我国传统绘画中空间意识的特质。笪重光正是通过“纵、横”、“结、散”等之间的对偶范畴来论述具体的章法结构的组织及安排，来体现作画乃在于“夺取造化生气”构图原则。 （褚庆立）

【画有一横一竖：横者以竖者破之，竖者以横者破之】 清代华翼纶《画说》：“画有一横一竖：横者以竖者破之，竖者以横者破之，便无一顺之弊。”是他对中国画横竖原理最通俗的解释，体现的就是一个“破”的道理，即如何让画面生动起来，如何使画面变化丰富，这里说的很明白，互相打破，以求变化，可以使画面更加生动，更加有情趣，不至于死板，从而避免千篇一律的毛病。正如王原祁五世孙王述晋所云：“画之为理，犹自天地古今，一横一竖而已，石横而树竖，树横而石竖，云横则岭



明·陈录《烟笼玉树图》

竖,坡横则山竖,崖横则泉竖,密林之下,亘以茅屋,卧石之旁,点以云苔,依类旁观,大要在是。"可见中国画作品整体的气势来源于一横一竖的相互交叉和对比,其相互间的"破",形成鲜明的节奏感和韵律感,使作品的内在意义和外部结构上达到了高度的完美。（褚庆立）

【纵横聚散】 清代王翚与恽南田评笪重光《画筌》:"画法不离纵、横、聚、散四字,所谓一阴一阳之为道。""纵横"与"聚散"是一对辩证的概念,当一幅作品达到纵横聚散的平衡时,作品便符合阴阳之道了。正如笪重光《画筌》云:"一纵一横,会取山形树影;有结有散,应知境辟神开。"（陈见东）

【短树参差,忌排一片】 清代笪重光《画筌》:"榆柳茂于村舍,松桧郁乎岩阿。坡间之树扶疏,石上之枝偃蹇。短树参差,忌排一片;密林蓊翳,尤喜交柯。密叶偶间枯槎,顿添生致;纽干或生剥蚀,愈见苍颜。"参差:长短高低不齐的样子。是谓整个画面中的短树,在构图时,只有进行参差不齐、错落有致的穿插与组合才能避免机械地排成"一片"。（褚庆立）

【"真、假、虚、实、宾、主、聚、散"八字要诀】 语出《中国民间画诀》。王树村释云:"所谓'真',就是画面上要赋予画中人物环境、时间、季节以及器物等等,以真实之感;人物要借助于生活习惯,并略加夸张地体现出各种人物的不同身份和性格以及精神状态。""'假'是假借的意思,也就是为了交代清楚故事中的来龙去脉,在画面上采用借景虚构,或利用隐喻、暗示、比拟、夸张等手法,来增强故事的情节真实性。使观众通过画面中的人物夸大的举动,或器物的布置,景物的安插而预知画中故事的未来结局,和联想到此前故事情节发展的过程。也就是'假之以物,射之史实'。""'虚',指画面上出现的人物或情景,在故事本身中不应有而是画师虚构。有些年画中的故事,为了使它首尾完整地表现出来,常把一个故事的许多情节抽了出来,巧妙地集中在一个画面上去,看去有头有尾,也不感到生硬。""'实'一般是指'提炼'的意思。删除故事中那些群众不熟悉或看不懂的东西。对主要的与合情合理真实的部分,重点的、仔细深刻地表现出来,越是如实越好,以突出画面中故事的真实性。""'真、假、虚、实'四字,是在起笔构图之前,对故事中的人物如何处理,背景环境应如何安排的要诀。'宾、主、聚、散'则是起稿作画时,对主次、反正、忠奸、善恶等人物,具体安排的法则。画师在下笔构样前,必先考虑到的是:故事中的人物众多,以何人为正、何人为主;何人为次、何人为邪。对主次正邪人物之安排,又应何人在前,何人在后,何人居中,何人居两翼。要先把这些问题,从画面人物的坐立位置、举止动静等姿势中,划分清楚。即使人物众多,场面复杂,也要使观众能辨出故事的中心人物(主),和哪些是配角,哪些是陪衬(宾)。按照一般画法:故事中的主要人物多居于画面中心的前方,或靠右

偏旁而立。次要的人物可置于后面或偏左。至于散置于画面两边旁或极远方者，都是一些更次要的宾卒群众，作为衬托而画。'聚散'是指人物分布的位置和背景道具的相互关系。实际上是要求构图方面要'多样统一'，但又不能脱离开故事的情节内容。一幅画中的人物众多，有文有武，有官将，有兵民，有男女，有老幼，如何将这些人物处理在一个画面上，看去既均衡又有变化，既疏散又统一。除了人物位置安排外，图中一树一石，一桌一椅以及壶碗茶具等，一切景物道具也都围绕着画面多样统一，更突出主题为目的来筹划安置，使故事的生活气息和生动热闹的场景，完美地托了出来。如果一幅画的构图能达到如此境地，可称是已具备了传统人物故事画（年画、壁画）的特色，那么自然也会收到了'百观也不腻'的效果了。"

（王凤珠）

【作画应使其不齐而齐，齐而不齐】 《黄宾虹画语录》："作画应使其不齐而齐，齐而不齐。此自然之形态，入画更应注意及此，如作茅檐，便须三三两两，参差写去，此是法，亦是理。"所谓"不齐而齐，齐而不齐"，通俗地说，主要指的是长短、粗细、大小、凹凸、高低等变量的间隔组合形成一定方向上的变化，讲求"犬牙交错"般的形体结构呼应性。物象的"齐"与"不齐"既是状物、传情的技巧，又是对象的载体，同时本身又是有意味的形式，具有独立的审美价值。"作画应使其不齐而齐，齐而不齐"正是基于画面构图的需要并结合自然物象的基本特征，在运笔和写景上富有层次变化。这也正是中国画家特有的空间意识和精神方式的体现，它把自然的物象与画家的感情融化到一种"不齐而齐，齐而不齐"的秩序之中，达到人与景的完美契合。 （褚庆立）

【水之静时即动时】 清代笪重光《画筌》："山之厚处即深处，水之静时即动时。"意指画水的静，以衬托出水的动，所谓静中有动。 （王凤珠）

【山本静，水流则动】 清代笪重光《画筌》："山本静，水流则动；石本顽，树活则灵。"关和璋《〈画筌〉析编评解》："山的形态本来是静止的，但由于水的奔流也会显得生动起来。""山静水动，无静不能显动，水绕山环是静中有动，虽静也动，一动一静，动静相成，有助于山水画的气韵生动。"

（王凤珠）

【水本动也，入画则静】 清代迮朗《绘事雕虫》："山本静也，水流则动；水本动也，入画则静。"水本来是流动的，但由于被画家以笔墨的形式表现在画面中，已转化为动中之静，虽动也静。这样观赏者才会从静态的作品中体验到动态的美感。

（褚庆立）

【静存乎心，动在乎手】 清代迮朗《绘事雕虫》："静存乎心，动在乎手。"意指画家观照自然，心态要静，但在具体的绘画创作时用笔着色要灵动，这样才会使画面透脱生动。这里的"静"是一种自由无碍的审美态度。 （褚庆立）

【一念不设】 清代方薰《山静居画论》："古人笔下无繁简，对之穆然，思之悠然而神往者，画静也。画静，对画者一念不设矣。"意谓画家不能有一种杂念，若有之，必须澄怀，以静其心，只有心静，才有可能产生画静。 （王凤珠）

【画静】 清代方薰《山静居画论》："作画不能静，非画者有不静，殆画少静境耳。古人笔下无繁简，对之穆然，思之悠然而神往者，画静也。画静，对画者一念不设矣。"画静，指画家作画时所具有的一种静境。参见"一念不设"条。 （周积寅）

【画中静气最难】 清代秦祖永《桐阴画诀》："画中静气最难，骨法显露则不静，笔墨躁动则不静，全要脱尽纵横习气，无半点喧热态，自有一种融合闲逸之趣。浮动丘壑间，正非可以躁心从事也。"意谓作画中营造静谧的气氛最难，作画者急功近利、心浮气躁都难以具备这样的条件。

（李芹）

【奇巧之体势】 南朝梁萧绎《山水松石格》："设奇巧之体势，写山水之纵横。"意为设计巧妙的体式形势，描绘山水的纵横变化。这里的奇巧为褒义，旨在说明在章法布局中以独具一格为上。董欣宾、郑奇著《六法生态论》认为，中国画的章法就是"取势"，"取势，世界上一切绘画，包括最离奇的抽象造型艺术的构图，永远不会越出这种数字的平衡原则或背反性表现"。山水画创作十分注重以奇巧之体势的经营来体现山水的整体气象。不过章法布势的"奇"必须是建立在总体平衡的基础上，遵守奇正相反相成的辩证原理。 （张曼华）

【似奇反正】 明代董其昌《画眼》："自右丞始用皴法，用渲染法，若王右军一变锺体，凤翥鸾翔，似奇反正。右丞以后作者各出意造，如王洽、李思

训辈，或泼墨澜翻，或设色娟丽，顾蹊径已具，模拟不难。此于书家欧、虞、褚、薛各得右军之一体耳。”董其昌这里是在赞扬王维的渲染法具有王羲之书法“风翥鸾翔似奇反正”的特点。董氏在《画禅室随笔》中曾指出：“古人作书，必不作正局。盖以奇为正。”从字形体势的层面论述奇正之间的平衡关系。李可染指出“‘似奇反正’是中国书画结构的规律。这同西画讲究变化中求统一的构图法是一致的。奇是变化，正是均衡，奇与正，相反相成，好的构图要在变化中求统一。画面的一边东西很多很实；另一边东西很少很虚，但看起来不偏不倚，两边还是均衡统一的。好的构图像一杆秤砣，体积很小，好像两端不相称，可是提起秤来，两边均衡”。他将奇和正的融会统一视作构图均衡的关键，而且“好的构图要‘似奇反正’。构图要大胆组织变化，又要求稳定。只奇不正，就会给人以不稳定的感觉。要正中见奇，奇中见正，两条腿走路，矛盾中求统一。画上重要的东西，一定给够位置。一般说，主要的东西，不要放在正中，要靠边一些，又要使人感到画面是平衡的。形象地说，就是景物布置要相称，不可只奇不正”。(《李可染画论》) (张曼华)

【安而不奇，奇而不安】 庞元济《虚斋名画续录》卷三载清代龚贤题画山水：“丘壑者，位置之总名。位置宜安。然必奇而安，不奇无贵于安。安而不奇，庸手也；奇而不安，生手也。今有作家、士大夫家二派，作家画安而不奇，士大夫画奇而不安；然与其号为庸手，何若生手之为高乎？倘能愈老愈秀，愈秀愈润，愈润愈奇，愈奇愈安，此画之上品，由于天资高而功力深也。”龚贤指出士夫与作家的作品具有奇与安两个截然不同的特点，他将“奇”与“安”作为相对应的两个范畴来谈论。“安”，安静、稳定、妥帖，是“正”的一种表现；“奇”则是打破安静、稳定和妥帖，使画面不和谐的因素。龚贤反对创作中的平平无奇，他曾自述道：“偶写树一林，甚平平无奇，奈何？此时便当搁笔竭力揣摩一番，必思一出人头地丘壑，然后续成，不然便废此纸亦可。”这里，强调的仍然是奇正的辩证关系在成功作品中的重要作用。“安而不奇”与“奇而不安”的作品都没有达到一定的境界。龚贤在山水画创作中也致力于奇正的融合，力求在稳健中求奇特，于险绝中见平整。 (张曼华)

【画能疏能密，有奇有正，方为好手】 清代张庚《国朝画征录》载明末清初的画家汪之瑞所言：“画能疏能密，有奇有正，方称好手。”汪之瑞将章法处理中的疏密和奇正视为优秀画家与否的评判标准，同时也说明了布势疏密对画面奇正格调的直接影响。清代邓石如《艺舟双楫》云：“字画疏处可以走马，密处不使透风；常计白以当黑，奇趣乃出。”在具体章法布置的论述中，画家注意到奇正与布局的关系十分密切，关注从疏密、曲折、态势、虚实等方面营造画面奇趣。然而，画面的疏密与奇正的因果关系不是一成不变的，而是灵动变通的，正如黄宾虹云：“中国画讲究大空、小空，即古人所谓‘密不通风，疏可走马’。疏可走马，则疏处不是空虚，一无长物，还得有景。密不通风，还得有立锥之地，切不可使人感到窒息。许地山有诗：‘乾坤虽小房栊大，不足回旋睡有余’。此理可用之于绘画的位置经营上。”(见王伯敏编《黄宾虹画语录》)一味追求走马之空或密不通风的做法是与创作出奇趣作品的宗旨背道而驰的。(张曼华)

【平正易，欹侧难】 清代范玑《过云庐画论》：“平正易，欹侧难；欹侧明，虽平正之局亦灵矣。然明于欹侧者，今人多未见也。”欹侧：倾斜；歪斜。唐代杜甫《阆水歌》：“巴童荡桨欹侧过，水鸡衔鱼来去飞。”清代纳兰性德《虞美人》词：“不如前事不思量，且枕红蕤欹侧看斜阳。”这里，欹侧是指在布局中与平正相对的奇险之势。在论画章法中，多强调画面布势平整合理，而欹侧却因难以把握而少有议论，范玑指出若通透欹侧之理，即便整体平正无奇的画面也会通灵生动起来。然而，真正能够把握欹侧的画家少之又少。 (张曼华)

【气格要奇，笔法须正】 清代方薰《山静居画论》：“书画贵有奇气，不在形迹间尚奇，此南宗义也。故前人论书曰：‘既追险绝，复归平正。’论画曰：‘山有可望者，可游者，可居者，反是则非画。’气格要奇，笔法须正。气格笔法皆奇，则易入险恶。前人所以有‘狂怪求理，卤莽求笔’之谓。”这段话论述了“奇”与“正”的辩证关系。方薰提出书画之奇在于气势、格调，不在于笔墨形似之间，这是南宗画之法则。同时，他还认为书画追求“奇”后应复归平正。在绘画求“奇”的过程中，很容易失当，清代笪重光《画筌》“笔墨贪奇，多造林壑之恶境”就是画论中“逐奇失正”的例子。如何对待“奇”，是一个度的把握问题。关于如何处理“奇”与“正”的关系，方薰提出了自己的观点：气势


清·任颐《凌霄松鼠图》

格调要“奇”，笔法须“正”。倘若气势格调和笔法都“正”，作品就易平板；反之，作品容易诡异恶劣。

（谢江岚　张曼华）

【好奇务新】 清代方薰《山静居画论》：“东坡尝谓：‘好奇务新，乃诗之病。画岂不然？’”奇，指特殊、罕见、出人意外、变幻莫测。中国画论中的“奇”，体现在题材、形象、神韵、构思构图、笔墨、意境诸方面。这是指“奇”作为“新奇”、“神奇”、“清奇”、“奇绝”、“奇巧”、“奇趣”之意而言的。苏轼将“好奇务新”列为诗之病，方薰赞成其观点，并认为绘画亦然。由此可知，过分追求“奇”与“新”不但不能出奇制胜，反易误入歧途，“逐奇失正”。如何对待“奇”是历代画家与画论家共同关注的问题，如清代邵松年《古缘萃录》有“奇而不诡于正”，清代沈宗骞《芥舟学画编·卷二·山水·神韵》有“平中之奇，是真所谓奇也”等等，都认识到“奇”与“正”要相辅相成，方能成为绘画之一大特色。俞剑华《国画研究·画病》云：“好奇务新，固不免于阴怪之病。然天下之事物，所以能有进步，则全由于好奇务新。试观西洋近代文明，何一而非好奇务新之结果？而中国今日之孱弱不堪，事事落伍，奄奄一息者，何一而非好古务平阶之厉？画道亦然，仅知墨守成规，故步自封，以致陈陈相因，每下愈况，毫无进境。自黄公望而后，董其昌、王时敏、王鉴、王原祁，其格局之平庸，笔墨之枯淡，可谓不好奇务新矣。梅清、石涛、八大、恽寿平则能别出新意，不落窠臼，清代画坛，赖此尚有生气，好奇务新亦画道之所以进步也。唯不按理法，专以新奇怪诞，骇世惊俗，仍不免为画道之野狐禅耳。”

（谢江岚　张曼华）

【邪正】 清代王昱《东庄论画》：“画有邪正，笔力直透纸背，形貌古朴，神采焕发，有高视阔步、旁若无人之概，斯为正派大家。若格外好奇，诡僻狂怪，徒取惊心炫目，辄谓自立门户，实乃邪魔外道也。”王昱认为画有邪与正之分。正，即为“笔力直透纸背，形貌古朴，神采焕发，有高视阔步、旁若无人的气概”之作。邪，即为“格外好奇，诡僻狂怪”之作，貌似不拘一格，自立门户，实乃“邪魔外道”。王昱将“格外好奇”称之为“邪”，为画之所忌。可见，这里的“奇”为贬义，也是“邪”的同义词，与“正”相对。（张曼华　谢江岚）

【景不嫌奇，必求境实】 清代笪重光《画

筌》:“人不厌拙,只贵神清;景不嫌奇,必求境实。”指所画景致怪奇无妨,但必须要求境界真实。

(王宗英)

【奇者不在位置】 清代王昱《东庄论画》:“尝闻夫子有云:‘奇者不在位置,而在气韵之间;不在有形处,而在无形处。’余于四语获益最深。后学正须从此参悟。”关于奇,历代书画理论中谈的最多的就是在章法布置方面,最典型的如清代邓石如《艺舟双楫》云:“计白以当黑,奇趣乃出。”“六法”自提出以来,树立了绘画创作中正的典范、要法,其中,气韵成为每个画家的最高追求,而于气韵间求奇,清代方薰《山静居画论》中阐释的很详细:“气格要奇,笔法要正,气格笔法皆正,易入平板;气格笔法皆奇,则易入险恶。前人所以有‘狂怪求理’、‘卤莽求笔’之谓。”既强调了绘画创作中奇正相辅相成、缺一不可的关系,也说明了在具体的技法中若一味求奇,反而易落入邪道。(张曼华)

【平中之奇】 清代沈宗骞《芥舟学画编·神韵》:“余见思翁之迹何止百什,而欲寻其一笔之矜奇炫异者不可得也,独其笔墨间奇气,又使人愈求之而愈无尽,观乎此,则知动辄好奇,画者之大病,而能静按其笔墨以求之而得者,是谓平中之奇,是真所谓奇也。非资学过人,未易臻此。”沈宗骞借董其昌(思翁)之画提出了自己的看法,认为“奇”可以借助冷静的心态从笔墨间求得,于平和中正中求“奇”,才是真奇,因而值得推崇,即“画能疏能密,有奇有正,方为好手”。(清代汪之瑞语,见清代张庚《国朝画征录》)然而,要做到“平中之奇”,必须“资学过人”。潘天寿“以平作画,以平为奇,要达到这一点,必须有相当的基本功夫和高度的艺术修养才行”,即是这个道理。 (张曼华 谢江岚)

【得气之正与偏】 清代沈宗骞《芥舟学画编》:“天地气格南北方殊,而人亦因之。南方山水蕴藉而萦纡,人生其间,得气之正者,为温润尔雅。其偏者则轻佻浮薄。北方山水奇杰而雄厚,人生其间,得气正者,为刚健爽直。其偏者则粗厉强横。此自然之理也。于是率其性而发为笔墨,遂亦有南北之殊焉。”沈宗骞认为,南、北有天然气候环境之别,无论是生活在南方还是北方,都应得其之“正”气,一旦偏离正的轨道,“南”者就会由“温文尔雅”转向“轻佻浮薄”,“北”者则由“刚健爽直”变为“粗厉强横”。可见南、北方山水皆各具特色,不分轩轾,关键在于生活在其间者能否得“正”气。

(张曼华)

【以狂怪为奇崛】 清代沈宗骞《芥舟学画编》:“盖学画之道,始于法度,使动合规矩,以就模范。中则补救,使不流偏僻,以几大雅。终于温养,使神恬气静,以几入古。至于局量气象,关乎天质。天质少亏,须凭识学以挽之。若听之而近于罢软沉晦,虽属南宗,曷足观赏哉。至徇俗好,以倾侧为跌宕,以狂怪为奇崛,此直沿门戳黑者之所为矣,何可以北宗概之乎!”意谓作画亦步亦趋地学规矩是没有用的,天质是关键,那些处处不逾南宗规矩的作品因没有灵性仍为俗作;而奇崛作品,也并非是做欹侧、狂怪的表面文章。因此,沈宗骞这里谈到的雅俗、奇正的褒贬意义都是处于一个灵活变通、甚至在一定情况下可以互为转化的状态中的。 (张曼华)

【真正之奇】 清代沈宗骞《芥舟学画编》:“吾尝谓因奇以求奇,奇未必即得,而牛鬼蛇神之状必呈。董北苑空前绝后,其笔岂不奇崛?然独喜大江以南,山泽川原,委蛇绵密光景。且如米元章、倪云林、方方壶诸人其所传之迹,皆不过平平之景,而其清和宕逸之趣,缥缈灵变之机,后人纵竭心力以拟之,鲜有合者,则诸人之所得臻于此者,乃是真正之奇。……是谓平中之奇,是真所谓奇也。”参见“平中之奇”。 (张曼华)

【笔墨贪奇,多造丘林之恶境】 清代笪重光《画筌》:“丹青竞胜反失山水之真容;笔墨贪奇,多造林丘之恶境。”在进行山水画创作时,若贪恋笔墨奇险,在多数情况下只会创造出山林恶俗的境界。 (褚庆立)

【以奇取胜易,以平取胜难】 潘天寿《听天阁画谈随笔》:“画事以奇取胜易,以平取胜难。然以奇取胜,须先有奇异之秉赋,奇异之怀抱,奇异之学养,奇异之环境,然后能启发其奇异而成其奇异。如张璪、王墨、牧溪僧、青藤道人、八大山人是也,世岂易得哉?”他进而阐释道:“以奇取胜者,往往天资强于功力,以其着意于奇,每忽于规矩法则,故易。以平取胜者,往往天资并齐于功力,不着意于奇,故难。然而奇中能见其不奇,平中能见其不平,则大家矣。”潘天寿文中列举的张璪、王墨、牧溪僧、青藤道人、八大山人等人,都是“天资”不凡者,在他们这里,规矩陈法成为限制他们进行

艺术创作的绊脚石，是束手束脚的枷锁。所以这类具有“奇异之秉赋”之人本不与他人同，加上“奇异之怀抱，奇异之学养，奇异之环境”，他们的作品自然而然地“以奇取胜”。而更多的其他画家“天资并齐于功力”，本身并不具备“奇”之秉赋，后天的勤学苦练就显得尤为重要了。所以潘天寿会说“以奇取胜易，以平取胜难”，前者是天性使然，后者是必须通过多方面修养方能成就。不过，优秀的作品贵在具有辩证统一的特点，奇中见平，平中有奇，方能成为大家。（张曼华）

【愈能腐朽愈神奇】 清代张问陶《戏题罗两峰鬼趣图》：“愈能腐朽愈神奇。”在罗聘的作品中，诡异的形象被赋予了更深刻的现实意义。鬼为人所厌，属“腐朽”之丑类，然历来画工画鬼题材代不乏见，绘画史上记载唐代吴道子《地狱变相图》，令观者毛发森立，屠夫立地成佛。南宋龚开《中山出游图》中钟馗的形象奇丑，其妹及侍女以墨代胭脂涂面，鬼卒亦丑陋不堪。钟馗是古典形象中正与邪融合的人物，是奇正统一的典型形象，形貌丑陋古怪，但却被奉为捉鬼降妖的神灵，在他身上寄予了人们以正制邪的美好愿望。实际上，画家写鬼实则为了写人，以揭示现实社会的丑恶。这几件作品塑造出凶神恶煞的极端丑怪群像，将鬼魅描绘成尖颅秃顶、青面獠牙等丑陋不堪的形象，然而却传达出明确的主题思想，即为了通过对丑形象的描绘反映出社会中的丑恶现象，将生活的真实性表现出来，使作品具有强烈的艺术感染力。（张曼华）

【以平作画，以平为奇】 《潘天寿谈艺录·书法学习及国画布局》：“以平作画，以平为奇，要达到这一点，必须有相当的基本功夫和高度的艺术修养才行。”清代沈宗骞《芥舟学画编·卷二·山水·神韵》中将“奇”分为真奇和假奇，假奇是只作表面文章的造作之奇，即“未解笔墨之妙者，多喜作奇峰峭壁，老树飞泉。或突兀以惊人，或拏攫以骇目，是画道之所以日趋于俗史也”。真奇者“虽闲闲数笔，而其意思，能令人玩索不尽”。他认为：“因奇以求奇，奇未必即得，而牛鬼蛇神之状毕呈。”而高手如董北苑、米元章、倪云林、方方壶等人“所传之迹，皆不过平平之景。而其清和宕逸之趣，缥缈灵变之机，后人纵竭心力以拟之，鲜有合者。则诸人之所得臻于此者，乃是真正之奇也”。可见，在绘画求奇的过程中，很容易失当。如何对待奇，是一个度的把握问题，既不可一味偏废，亦不能只作外在表面的无谓追逐。因此，“独其笔墨间奇气，又使人愈求之而愈无尽。观乎此，则知动辄好奇，画者之大病。而能静按其笔墨以求之而得者，是谓平中之奇，是真所谓奇也。非资学过人，未易臻此。”“‘平中之奇，是真所谓奇也’，具有‘新奇’、‘神奇’、‘清奇’、‘奇绝’、‘奇巧’、‘奇趣’之美，而不是荒诞怪异、平淡无味。”（周积寅《中国画论辑要》）真正的奇是藏于平淡之中的奇，是耐人寻味、玩索不尽的奇，更是于笔墨中不落痕迹溢出的奇气，画面中平中求奇的获得是艰难的，除了勤学苦练，创作者还必须具备极高的素养和天份。

（张曼华）

【整中乱，乱中整】 明代鲁得之《鲁氏墨君题语》：“大小老稚，叠叶丛篠，要得左右阴阳向背浓淡之理。行干布枝，宜先看画地之长短广窄，尤要得势。疏处疏，密处密，整中乱，乱中整。虽曰



清·钱维城《九秋图》局部

匠心存乎人，运指不逾矩，然必意在笔先，神在法外。”他说整、乱是就绘画的章法而言。“整”，指整体，同时也指画面的秩序感；“乱”，是“整”相对应的范畴，指局部和对秩序感的破坏。其意是说用整的手段，将杂乱的品类物象依其外在和内在的联系布置于画面，使之成为一种特殊的审美客体。整乱关系包含了开合、聚散、动静等关系的整体性，因为客体形象丰富而杂乱所以要整；因为笔墨章法千变万化而显得乱所以也要整。因此整与乱的关系也是相互依存的，无乱也无以求整，无整则显得杂乱无章，整中乱，乱中整，在秩序中有自由。（褚庆立）

【乱之一字，甚当体任】 清代郑燮自题《兰竹石图》：“笔欲飞腾墨欲飘，乱头粗服见清豪。又似苎罗山下艳，不齐整处更风骚。近日禹鸿胪画竹，颇能乱，甚妙。乱之一字，甚当体任，甚当体任。”黄宾虹对“乱”有独到的见解：“一幅好画，乱中不乱，不乱中又有乱，其气脉必相通。气脉相通，画即有灵气，画有灵气，气韵自然生动。”郑板桥所说的“乱”与“整”即是绘画中乱与不乱、齐与不齐的关系。一副好的绘画作品惟正无奇，则就会过于规整，画面就会显得单一而呆板，缺少灵动而死气沉沉。若平正中寓险绝，乍看四平八稳、平淡无奇，然细看景物错落有致、虚实相间，则是耐人寻味之作品。（褚庆立）

【对景造意，不取繁饰】 北宋刘道醇《圣朝名画评》“范宽”条：“对景造意，不取繁饰。写山真骨，自成一家。”所谓“对景造意”，是指画家面对山水真景进行意境的营造。“不取繁饰”，就是画家根据画面的需要，对山水状貌加以裁剪，作品形简而意深。（褚庆立）

【冗繁削尽留清瘦】 清代郑板桥自题《竹石图》：“四十年来画竹枝，日间挥写夜间思；冗繁削尽留清瘦，画到生时是熟时。”“冗繁削尽留清瘦”，指在具体的艺术创作过程中，对所要表现对象去粗取精、去伪存真的艺术提炼，并对其形象反复修改，把冗繁、多余的部分干脆利落地削尽。明代李东阳《麓堂诗话》中题柯敬仲墨竹云：“莫将画竹论难易，刚道繁难简更难。君看萧萧只数叶，满堂风雨不胜寒。”所谓“繁难简更难”，无疑是从艺术的凝练和加工的角度论繁简。“满堂风雨不胜寒”，足以说明简笔（“数叶”）的艺术分量。画家的高明之处就是对所要画的物象进行概括和加工，做到以少总多，以简概繁。（褚庆立）

【触目横斜千万朵，赏心只有两三枝】 清代袁枚《随园诗话》载清代李方膺题画梅：“触目横斜千万朵，赏心只有两三枝。”“花前落墨迟”，即强调意在笔先，进行艺术构思，从触目横斜千万朵梅花中，捕捉最使人赏心的“两三枝”，经过剪裁加工，创造出比自然梅花更美更典型的艺术形象。潘天寿评曰：“赏心只有两三枝，辄写两三枝可也。盖自然形象，为实有之形象。非画中之形象，故必须舍其所可舍，取其所可取。《黄宾虹画语录》云：‘舍取不由人，舍取可由人，懂得此理，方可染翰挥毫。’是舍取二字之心诀”。“舍取，必须合于理法，故曰：舍取不由人也；舍取必须出于画人之艺心，故曰：舍取可由人也。懂得此理，然后可以谈写生，谈布置。”（《听天阁画谈随笔》）（周积寅）



清·李方膺《梅花册》

【由博返约】 清代松年《颐园论画》：“画工笔墨，专工精细，处处到家，此谓之能品。如画仙佛现诸法相，鬼神施诸灵异，山水造出奇境天开，皆人不可思议之景，画史心运巧思，纤细精到，栩栩欲活，此谓之神品。以上两等，良工皆能擅长，惟文人墨士所画一种，似到家似不到家，似能画似不能画之间，一片书卷名贵，或有仙风道骨，此谓之逸品。若此等必须由博返约，由巧返拙，展卷一观，令人耐看，毫无些许烟火暴烈之气，久对此画，不觉寂静无人，顿生敬肃，如此佳妙，方可谓之真逸品。有半世苦功而不能臻斯境界者。然初学入门者，断不可误学此等画法，不但学不到好处，更引入迷途，而不可救矣。世人不知个中区别，往往

视逸品为高超，更易摹仿，譬如唱乱弹者，硬教唱昆曲，不入格调，两门皆不成就耳。”又云：“然而古人工细之作，虽不似洋法，亦系纤细无遗，皴染面面俱到，何尝草草而成。戴嵩画百牛，各有形态神气，非板板百牛堆在纸上。牛傍有牧童，近童之牛眼中，尚有童子面孔。可谓工细到极处矣。西洋尚不到此境界，谁谓中国画不求工细耶！不过今人无此精神气力，动辄生懒，乃云写意胜于工笔。凡名家写意，莫不从工笔删繁就简，由博返约而来，虽寥寥数笔，已得物之全神。”“由博返约”是指绘画由精雕细琢面面俱到，到删繁就简，意到神全的过程。（王宗英）

【舍取不由人，舍取可由人】 《黄宾虹画语录》：“对景作画，要懂得‘舍’字；追写物状，要懂得‘取‘字。舍取不由人，舍取可由人。懂得此理，方可染翰挥毫。”“舍取不由人”，是指所要表现的景物，由于是客观存在的东西，不可任意舍去、歪曲，要忠实地去反映、去表现。“舍取可由人”，是指作者可以发挥主观的能动作用，对景物仔细地观察，认真地选取，舍弃一切多余的、与画作不相干的部分，这样就能更好地突出所要表现的事物。取舍合理，恰到好处，景观才能令人赏心悦目。

（褚庆立）

【取近少取远，取远少取近】 潘天寿《听天阁画谈随笔》：“吾国绘画之写取自然景物，每每取近少取远，取远少取近，使画面上所取之景物，不致远近大小相差过巨，易于统一。合于吾人之观赏。”潘氏接着解释道：“所谓取近而少取远者，即取其近而大之主材，略去远小背景是也，人物、花鸟为多。如长沙出土之晚周帛画，宋崔白的《寒雀图》等。所谓取远少取近者，只选取远景略去近景，而有咫尺千里之势也，以山水为多。如(传)隋展子虔之《游春图》，五代南唐董源之《潇湘图》等。

（褚庆立）

【体裁】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》：“山有高有下：高者血脉在下，其肩股开张，基脚壮厚，峦岫冈势，培拥相钩连，映带不绝，此高山也。故如是高山，谓之不孤，谓之不什；下者血脉在上，其颠半落，项领相攀，根基庞大，堆阜臃肿，直下深插，莫测其浅深，此浅山也。故如是浅山，谓之不薄，谓之不泄。高山而孤，体干有什之理；浅山而薄，神气有泄之理。此山水之体裁也。”指绘画的结构剪裁。（周积寅）

【剪裁】 清代蒋和《学画杂论》：“游观山水见造化真景可以入画，布置落笔，必须有剪裁，得远近回环映带之致。”蒋和指出，面对自然真景写生，应去除与画面主体精神无益的繁杂内容，方“得远近回环映带之致”。剪裁，指在绘画创作中必须对自然景物删繁就简，有所取舍。正如清代郑板桥题李方膺《墨梅图》所云：“夫所谓剪裁者，绝不剪裁，乃真剪裁也。”绘画创作中的剪裁强调意在笔先，先进行艺术构思和酝酿，后落实到画面上，关键在于取、舍二字，诚如李方膺题画梅诗云：“触目横斜千万朵，赏心只有两三枝。”潘天寿《听天阁画谈随笔》阐云：“‘赏心只有两三枝’，辄写两三枝可也。盖自然形象，为实有之形象，非画中之形象，故必需舍其所可舍，取其所可取。《黄宾虹画语录》云：‘舍取不由人，舍取可由人，懂得此道理，方可染翰挥毫。’是舍取二字之心诀。”只有通过合理的取舍剪裁才能创作出比自然景物更美更典型的艺术形象。（张曼华）

【心裁】 清代盛大士《溪山卧游录》：“有出自心裁而工者，机趣发而兴会佳也。”谓出于内心的创造和裁断。（王凤珠）

2. 笔墨论

【笔墨】 笔墨是中国画的基本功，有时也作中国画技法的总称，泛指中国画用笔用墨的基本方法。因此，历代画家、评论家无不对笔墨予以重视：“画岂有无笔墨者”（明代董其昌语）；“笔墨是什么？就是完成表现画面的东西”（刘海粟语）；“笔墨是形成中国画艺术特色的一个重要组成部分”（李可染语）。

“笔”，通常指钩、勒、皴、擦、点等笔法以及下笔轻重、疾徐、偏正、曲直等变化；“墨”通常指烘、染、破、积、泼等墨法以及干、湿、浓、淡等变化。

笔墨是作画的方法手段，不是目的。它是为表现内容服务的。东晋顾恺之说：“若轻物宜利其笔，重以陈其迹，各以全其想。”唐代张彦远说：“骨气、形似，本于立意，而归于用笔”，“运墨而五色具，谓之得意”。北宋郭若虚说：“神采生于用笔。”韩拙说：“笔以立其形质，墨以分其阴阳，山水悉从笔墨而成。”概括了笔墨表现客观物象的作用和

要求。

笔与墨的关系，强调笔为主导，墨随笔出。清代笪重光说："墨以笔为筋骨，笔以墨为精英"，"笔中用墨者巧，墨中用笔者能。"沈宗骞说："笔为墨帅，墨为笔充。"现代黄宾虹说："论用笔法，必兼用墨，墨法之妙，全从笔出。"后梁荆浩认为吴道子"有笔无墨"，而项容"有墨无笔"，皆美中不足，他则采取了二子之长，即有笔有墨。在画面上，无纯粹有笔无墨之笔，也无纯粹有墨无笔之墨。两者之分别在乎作用的大小，有时以笔为主，有时以墨为主。钩勒轮廓是用笔，渲染明暗则是用墨。刚硬挺拔，缭绕婉转，柔和秀逸，曲折顿挫，在于笔的作用；水墨淋漓，浓淡干湿，烘染托晕，烟云缥缈，在于墨的作用。画家的个性不同，对于笔墨的使用也不同：倪瓒、沈周、弘仁重笔，吴镇、龚贤、张崟、李可染重墨。至于有笔有墨，笔墨兼重的画家古今是不胜枚举的。

与笔墨有关的是"水"，"笔与墨合作生动妙在用水"（清代李鱓语）。这方面画论，清代之前较少，其后直至近现代，越来越被画家、评论家所关注。

清代原济云："笔墨当随时代。"说明中国画之笔墨必须在传统的基础上加以创造发展，以表现不同时代"新的人物，新的世界"，体现其时代精神。

明清，在中国画中、侧锋运用上，各家有不同的主张，董其昌、华翼纶、戴以恒等人专主用侧锋，反对用中锋，认为侧锋"佳处在笔法秀峭耳"，若用中锋"非卧如死蚓，即秃如荒僧，且条条如描花样"；龚贤、唐岱、钱杜、郑绩等人专主用中锋，反对用侧锋，认为"惟中锋乃可以学大家"，"中锋乃藏，藏锋乃古，与书法无异"，若"专以偏笔取力，便至妄生圭角"，产生"刻结板之病"，"古法全失"；王学浩、华琳、松年则专主中侧锋互用，"用侧者间用正，用正者间中侧，所谓意外巧妙也"。用侧锋也好，用中锋也好，中侧锋互用也好，应根据表现不同对象的需要，灵活运用，运用得好，都有可能成大家，如倪云林是用侧锋的，龚贤是用中锋的，郑板桥是中侧锋互用的。若用不好，都有可能堕入恶道，如以上所批评的各种毛病。

二十世纪末，围绕中国画笔墨问题上，展开了一场论争：一说中国画"笔墨等于零"；一说"否定了笔墨中国画等于零"。今天的中国画创作，若离开了具体的表现对象，为笔墨而笔墨，这样的"笔墨"当然等于零；若死守"脱离时代的笔墨，就不成其为笔墨"（现代傅抱石语），这样的笔墨当然等于零。若全盘否定笔墨传统，无异于否定中国画传统；若摒弃"当随时代"的"笔墨"，当然也无异于摒弃"当随时代"的"中国画"。　（周积寅）

【若轻物宜利其笔，重以陈其迹，各以全其想】 东晋顾恺之《摹拓妙法》："防内，若轻物宜利其笔，重以陈其迹，各以全其想。"俞剑华《中国画论选读》释云："要防止笔画的近内，不但注意线条的宽窄粗细，而且要注意用笔的轻重缓急。若画轻的东西，用笔要轻，要快，要锋利；若画重的东西，用笔要慢，要重，要古拙（陈是陈旧古拙的意思）。画什么要像什么，无论轻的重的，粗的细的，都要恰如其分，使人一看就能想出是什么东西，且能充分表现质量感。这对于临摹、创作都极适用。"　（张曼华）

【以一管之笔拟太虚之体】 南朝宋王微《叙画》："于是乎以一管之笔拟太虚之体；以判躯之状，画寸眸之明。"俞剑华《中国画论选读》释云："太虚：《庄子・知北游》说：'是以不过乎昆仑，不游乎太虚。'《文选・孙绰游天台赋》云：'太虚辽阔而无阂。'注：'太虚谓天也。'判躯：判，区分；分辨。躯，身体。原意未详，姑作分辨形体解。画：疑为'尽'字之误。用一管笔来充当造化，在笔下可以画出万物来。把形状加以分散，可以使眼睛看得清楚。于是自然界的形形色色就没有不能画的了。"　（张曼华）

【骨】 东晋顾恺之《论画》："《烈士》有骨俱。"唐代张怀瓘《画断》："象人之美，张（僧繇）得其肉，陆（探微）得其骨，顾（恺之）得其神。"唐代杜甫《丹青引赠曹将军霸》："幹惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧。"指所画人物或脊椎动物的骨骼，不但要画其肉体，而且要表现其骨骼。吕凤子《中国画法研究・用笔》："没有力或力不强的线条及点块，是不配叫作'骨'的。"　（周积寅）

【骨鲠】 南齐谢赫《画品》"江僧宝"条："用笔骨鲠，其有师法。""骨鲠"，一作"骨梗"。指绘画笔力遒劲。　（周积寅）

【骨法】 东晋顾恺之《论画》："《周本纪》重叠，弥纶有骨法，然人形不如《小烈女》也。"旧指人的骨相特点。此指书画的笔力法则。《唐会要・



南宋·龚开《骏骨图》

书法》:“我今临古人之书,疏不学其形似,惟在求其骨力。”近代林纾《春觉斋论画》云:“骨法,似主用笔而言。有墨无笔,则骨气不张……筋骨相连,即所谓骨法也。” (周积寅)

【骨力】 明代董其昌《画旨》:“杨龙友生于贵竹,独破天荒,所作《台荡》等图,有宋人之骨力去其结,有元人之风雅去其佻。余讶以为出入巨然、惠崇之间,观止矣。”指绘画雄健的笔力。

(周积寅)

【骨趣】 东晋顾恺之《论画》:“《孙武》,大荀首也,骨趣其奇。”骨,指用笔。骨趣,用笔之趣。

(周积寅)

【遒劲】 南朝陈姚最《续画品》“毛惠秀”条:“遒劲不及惠远,委曲有过于棱。”“遒劲”一词在中国画论中首次出现。元代倪瓒《云林画谱》:“用笔遒劲,乃是得法。”清代龚贤《龚半千课徒画稿》(四川省博物馆藏)释云:“遒者柔而不弱,劲者刚而不脆。一笔是则千笔万笔皆是,一笔不似则千笔万笔皆不是。满纸草梗无益也。草,言太弱;梗,言太硬。寓刚于柔之中谓之遒劲。遒劲之法不独画树,画山石皆用之。”并在《柴丈画说》指出:“遒劲是画家第一。” (周积寅)

【骨气形似皆本于立意而归乎用笔】 唐代张彦远《历代名画记》:“夫象物必在于形似,形似须全其骨气,骨气形似,皆本于立意而归乎用笔,故工画者多善书。”俞剑华《中国画论选读》释云:“画是象物的造型艺术,要使它画什么就像什么,就必须先讲求形状相似;但只有形状相似还不够,必须使它的骨格气力都完全,骨气形似都以立意为本,不是纯客观的描写,而必加以作者主观的意图,也就是艺术加工。主观意图是抽象的,必须借用笔的方法才能表现出来,所以工于作画的人,必须也善于写字。” (张曼华)

【意存笔先,画尽意在】 唐代张彦远《历代名画记》卷二《论顾陆张吴用笔》:“顾恺之之迹,紧劲联绵,循环超忽,调格逸易,风趋电疾,意存笔先,画尽意在,所以全神气也。”“或问余曰:吴生何以不用界笔直尺,而能弯弧挺刃,植柱构梁?对曰:守其神,专其一,合造化之功,假吴生之笔,向所谓意存笔先,画尽意在也。凡事之臻妙者皆如是乎,岂止画也。”东晋王羲之《题卫夫人笔阵图后》中曾云:“夫欲书者,先干研墨,凝神静思,预想字形大小,偃仰平直振动,令筋脉相连,意在笔前,然后作字。”此文收入张彦远《法书要录》卷一。受王氏“意在笔前”说的启发,张彦远借此来评顾恺之、吴道子的创作,张彦远认为,“意存笔先”是顾恺之、吴道子作画的秘诀,只有“意存笔先”,才能使画面神完气足,力臻妙境。顾、吴二人是各自所处时代的画坛佼佼者,他们之所以能获得极大的成功,诀窍正在于此。意存笔先,即是在作画前就下足工夫,包括作品的构思和作者创作情绪的酝酿,而意存笔先的先决条件是“守其神,专其一”,作品才能“画尽意在”,才能“全神气”。

(张曼华)

【逸笔】 逸笔与逸气的关系是文与质的关系。逸笔是文人画笔墨形式,逸气是文人画家在作品中流露的思想情愫,逸气之获得归于逸笔的运用。逸笔之说,始于北宋刘道醇《圣朝名画评》对减笔大师石恪的评论:“喜作诡怪,自擅逸笔。”郭若虚《图画见闻志》卷三说他“始师张南本,后笔墨纵逸,不专规矩”。可见,逸笔之画风,在宋代就已经有了。但只有到了元代的倪瓒,才从理论上建设完备,士气、草草、遒劲,构成了逸笔的审美特征。其一,士气。倪瓒说:“若专讲士气,非初学入门道也。”又说,“松最易工,最难士气。”(《云林画谱》)讲求“士气”虽“非初学之门道”却是区别于文



北宋·石恪《二祖调心图》

人画与非文人画的重要标志。何谓士气？明董其昌《容台集》有一段记载："赵文敏问画道于钱舜举，何以称士气？钱曰：'隶体耳。画史能辨之，即可无翼而飞。不尔，便落邪道，愈工愈远。然又有关捩，要得无求于世，不以赞毁挠怀。'吾尝学似画家，无不攒眉，谓此关难度，所以年年故步。"这里，我们可以清楚地看到，钱氏所云"士气"有两层意思：一是绘画要有文人气派，为此必须有文人的清高胸襟，"无求于世，不以赞毁挠怀"，这也是文人品格在绘画上的表现。倪氏明确指出，这是"庸人终不取，雅士终不弃"的事，雅士即指有清高胸襟的文人画家；一是必须以书法用笔入画。"隶体"者，"有异于描，故书画皆曰写，本无二也。"(清钱杜《松壶画忆》)因此，倪氏说作画不曰画而曰写："余之竹聊以写胸中逸气耳。"(《清□阁全集》卷九)其二，草草。倪瓒的"逸笔草草"，讲的是文人画的"笔简"。草草者，苟简也，草率简略也。此作简略解。所谓用笔"率略"、"少"、"省"、"不可多"等，均与简同一意思。儒家重"礼"，喜欢"繁"。而道家重"逸"，"逸"是道家的精神，逸的生活态度是任自然，是对"礼"的一种反抗、超越，所以必须要求"简"。文人画笔简，则体现了道家的精神。所谓"意到笔不到"、"简于象而非简于意"、"以少少许胜人多多许"，以最简练的笔墨表现最丰富的艺术意境，这样方能"天真自得"、"清雅自胜"、"逸趣自多"(《云林画谱》)。倪瓒的山水画同北宋山峦重叠结构繁密的山水画相比，不仅笔简，象亦简。他的《渔庄秋霁图》轴(上海博物馆藏)，画面上并没有出现"渔庄"，主要通过湖光山色的变化表现"秋霁"，使人联想到"渔庄"。故恽寿平说："云林画天真淡简，一木一石，自有千岩万壑之趣。"其三，遒劲。倪瓒说："用笔遒劲，乃是得法。"(《云林画谱》)"遒劲"在逸笔中的地位，龚贤认为是"画家第一"，他解释说："遒者柔而不弱，劲者刚而不脆。一笔是则千笔万笔皆是，一笔不是则千笔万笔皆不是。满纸草梗无益也。草，言太弱；梗，言太硬。寓刚于柔之中谓之遒劲。遒劲之法不独画树，画山画石皆用之。"(《龚半千课徒画稿》，四川省博物馆藏)"用笔遒劲"，经倪氏提倡，龚贤加以阐发，成为中国文人画用笔的最高准则。　(周积寅)

【笔不周而意周】　唐代张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》："顾、陆之神，不可见其盼际，所谓笔迹周密也。张、吴之妙，笔才一二，像已应焉，离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。若知画有疏密二体，方可议乎画。"其意是说笔画虽不周密而意思却已经周密，所谓意到笔不到。　(荆琦)

【笔有四势：筋、肉、骨、气】　五代后梁荆浩《笔法记》："凡笔有四势，谓筋、肉、骨、气。笔绝而(不)断谓之筋，起伏成实谓之肉，生死刚正谓之骨，迹画不败谓之气。"俞剑华《中国画论选读》释曰："笔绝而断：此句遗不字，韩拙引作：'笔绝而不断'。起伏成实：或起或伏都沉着实在而不虚浮。生死刚正：生是比较活泼的笔，死是比较严整的笔。不管活泼与严整都要刚正有力。迹画不败：有骨力、有精神的画迹，虽然纸弊绢旧，但神采焕发，这就是因为画者有气贯注在笔下，使画出来的画，也富有生命力而历久不败。没有骨力、没有精神的画似乎绚烂富丽，时间一久就黯然无色了。"荆浩提出了笔有"筋、肉、骨、气"四势，是对山水画中表现技巧的要求，在他看来，画家只有具备各方面的表现技巧才能作出墨色交融的"神"品之画。　(张曼华)

【笔简而意足】　北宋欧阳修《欧阳文忠公文集·题薛公期画》："善言画者，多云鬼神易为工，以谓画以形似为难。鬼神，人不见也，然至其阴威惨淡，变化超腾而穷奇极怪，使人见辄惊艳，及徐而定视，则千状万态，笔简而意足，是不亦为难哉?"是谓作画，虽使用简笔之法，却能全然表现丰富的内容和深远的意境。如梁楷的简笔人物画，虽寥寥数笔，却神气具足。笔简意足，正是高超绘画能力的展现。　(万叶)

【笔力】　南朝陈姚最《续画品》"解蒨"条："右全法章蘧，笔力不逮，通便巧捷，寺壁最长。"元代汤垕《画鉴》："顾德谦《萧翼赚兰亭图》，在宜兴岳氏……笔力雄健，入本朝诸人，皆所不及。"指绘画运笔的功力。　(周积寅)

【笔迹】　《新唐书·柳公权传》："朕尝于佛庙见卿笔迹，思之久矣。"唐代杜甫《观曹将军画马图》诗："贵戚权门得笔迹，始觉屏障生光辉。"笔迹，犹手迹，谓笔墨所作的书画。　(王凤珠)

【笔势】　南朝陈姚最《续画品》"袁质"条："曾见草《庄周木雁》、《卞和抱璞》两图，笔势遒正，继父之美。"指绘画运笔的气势。　(周积寅)

【笔路】 南朝陈姚最《续画品》“谢赫”条：“笔路纤弱，不副壮雅之怀。”指绘画落笔、格调。

（王凤珠）

【笔意】 元代汤垕《画鉴》：“王右丞惟工人物山水，笔意清润，画罗汉佛像至佳。”“常见道子《荧惑像》，烈焰中神像威猛，笔意超动，使人骇然。”指绘画时运笔的意匠经营和笔画运转间所表现的风格和功力。 （周积寅）

【笔触】 鲁迅《1934 年 4 月 3 日致魏猛克信》：“毛笔作画之有趣，我想，在于笔触。而用软笔画得有劲，也算中国画种之一种本领，粗笔写意画有劲易，工细之笔有劲难，所以古有所谓‘铁线描’，是细而有劲的画法，早已无人作了，因为一笔也含糊不得。”指作画所用的技法和格调。

（周积寅）

【笔力雄健】 元代汤垕《画鉴》：“顾德谦《萧翼赚兰亭图》……少董毕良史也，跋云：‘此画能用朱砂石粉，而笔力雄健，入本朝诸人，皆所不及’。”指用笔的气势强劲有力。 （周积寅）

【笔力能扛鼎】 元代倪瓒《题王叔明〈岩居高士图〉》：“临池学书王右军，澄怀观道宗少文，王侯笔力能扛鼎，五百年来无此君。”指用笔沉着有力，表现出雄厚、遒劲等特点。清代吴历《墨井画跋》云：“半幅董元，传闻久矣。愿见之怀，不啻饥渴，一日过太原之拙修堂，幸得饱观，其笔力扛鼎，奇绝雄伟，超轶前代，非后学能窥其微蕴也。”沈宗骞《芥舟学画编·卷二》云：“昔人谓笔力能扛鼎，言其气之沉着也，凡下笔便若笔中有物，所谓下笔有神者此也。古人工夫，不过从此下手而有得焉，则以后所为，无不头头是道。”现代潘天寿《听天阁画谈随笔》亦云：“古人用笔，力能扛鼎，言其气之沉著也，而非笨重与粗悍。” （万叶）

【笔到意生】 明代李日华《竹□画媵》：“大都画法，以布置意象为第一，然亦只是大概耳，及其运笔后，云泉树石，屋舍人物，逐一因其自然而为之，所谓笔到意生，如渔父入桃源，渐逢佳境，初意不至是也。”“笔到意生”是指在作画过程中随着运笔过程自然而然产生的意境效果，即是不期而至、偶然得之的效果。李日华认为在绘画过程中会产生一些在布置意象之时未预料到的效果，这些不经意的效果往往会使画面更加丰富生动。正所谓功夫在画外，妙手偶得之。 （王宗英）



清·龚贤《木叶丹黄图》

【明清关于侧、中锋运用的三种主张】 ①主张用侧（偏）锋（笔）者。明代董其昌《画禅室随笔》：“作云林画须用侧笔，有轻有重，不得用圆笔，其佳处在笔法秀峭耳。宋人院体皆用圆皴；北苑独稍纵，故为一小变。倪云林、黄子久、王叔明皆从北苑起祖，故皆有侧笔，云林其尤著也。”清代华翼纶《画说》：“北苑用笔稍纵而云林纯用侧笔，此以知作画尚偏笔也。偏非横卧、欹邪之谓，乃是著意于笔尖，用力在毫末，使笔尖利若铓刃。竖则锋常在左边，横则锋常在上面，此之谓以笔用墨，投之无不如志，难以言语形容。若用正锋，非卧如死蚓，即秃如荒僧，且条条如描花样，有何趣味？善悟者但观北海之字即知画矣。”清代戴以恒《醉苏斋画诀》：“由浓渐淡要记得，皴笔笔势须要侧。笔笔相离要用力，将笔竖直用不得。若笔竖直便无力，一条一条芽豆式。初学皴山与皴石，总用中锋最恶劣。”关于用侧锋之特点，黄宾虹认为：“在于一面光，一面成锯齿形。”他举例说：“余写雁荡、武夷景色，多用此笔。”（《黄宾虹画语录》）②主用中锋圆笔者。清代龚贤《柴丈画说·笔法》曰：“笔要

中锋为第一，惟中锋乃可以学大家，若偏锋且不能见重于当代，况传后乎？中锋乃藏，藏锋乃古，与书法无异。笔法古乃疏、乃厚、乃圆活，自无刻结板之病。”又曰：“中锋锋乃藏，藏锋笔乃圆，笔圆气乃厚，此点叶之要诀也。”清代恽寿平《南田画跋》曰：“北苑正锋，能使山气欲动，青天中风雨变化。”清代唐岱《绘事发微·笔法》曰：“笔须用中锋，中锋之说，非谓把笔端正也。锋者，笔尖之锋芒，能用笔锋则落笔圆浑不板。否则纯用笔根，或刻或偏，专以扁笔取力，便至妄生圭角。”清代钱杜《松壶画忆》曰：“作书贵中锋，作画亦然。云林折带皴皆中锋也。惟至明之启祯间侧锋盛行，盖易于取姿而古法全失矣。”清代郑绩《梦幻居画学简明·论笔》曰：“用笔以中锋沉著为贵，中锋取其圆也，沉著取其定也。定则不轻浮，圆则无圭角，所谓活泼者，乃静中发动，意到神行之谓耳，岂轻滑浮躁，笔不入纸者哉?”③有主张正、侧锋互用者。清代王学浩《山南论画》曰：“正锋、侧锋各有家数，倪高士、黄大痴俱用侧锋，及山樵、仲圭俱用正锋。然用侧者亦间用正，用正者亦间用侧，所谓意外巧妙也。”清代华琳《南宗抉秘》曰：“画之用正锋既谆谆言之矣，乃忽曰侧锋亦不可少，则似语涉两歧。然欲为作画者说法，正不敢以大言欺人也。书之用中锋自蔡中郎，至唐之徐浩、邬彤、颜平原诸公二十四传而绝。赵宋之书家已渐用侧锋，观坡公之偃波即其明证。唐、宋画不可见矣。元则云林纯用侧锋，他家亦兼用之，正自有说。吾以为画中之山头、山腰、石筋、石脚，以及树杪、树根，凡笔线之峭立峻嶒而外露者，定当以正锋取之。昔人之论画者有云：‘作画用圆笔方能深远，为其四面圆厚也。’此说非学者亦不易解。他若山石之阴面、阴凹等处，用墨宜肥。夫肥其墨，必宽其笔以施之。笔宽则副毫多著于纸，正是侧锋。如于此处必欲笔笔正锋，则恐类鱼骨，难乎其为画矣。学到极纯境界，自悟侧中寓正之意，非余自相矛盾也。”清代松年《颐园论画》曰：“专家竹兰当以书法用笔，然不可拘守中锋直画即为正宗。藏锋回腕，转折顿挫，中锋中原有侧锋，侧锋中仍带中锋。否则兰叶如直棍，竹叶似铁钉，虽中锋乃恶道也，为赏鉴家所笑，不可染此习气。”（周积寅）

【老嫩】 明代唐志契《绘事微言·老嫩》：“凡画嫩与文不同，有指嫩为文者，殊可笑。落笔细，虽似乎嫩，然有极老笔气出于自然者；落笔粗，虽近乎老，然有极嫩笔气，故为苍劲者，难逃识者一看。世人不察，遂指细笔为嫩，粗笔为老，真有眼之盲也。”清代沈宗骞《芥舟学画编·神韵》：“嫩与老之分，非游丝牵引之谓嫩，赤筋露骨之谓老，而在于功夫意思之间也。凡初学画，但当求古人笔如何运？墨如何用？布置如何停当？工夫做一年，自有一年光景，做十年自有十年光景。骤欲几于老境，势必至于剑拔弩张，卤莽率略，而还而观之，则仍是嫩也。故凡一切法度，皆可黾求而得，惟老到之境，必视其工夫之久暂。试取前人极缥缈轻逸之笔，用意临摹，未尝不能似也。然其寓刚健于婀娜之中，行遒劲于婉媚之内，所谓百炼钢化作绕指柔，其积功累力而至者，安能一旦而得之耶？然则似嫩者，乃不识画者之貌取，苟少识之，并未见其似嫩也。同是一帧妙迹，工夫浅薄者视之，以为平平，及少有工夫，则略能识之。至工夫渐臻纯熟，则愈见为不可及，前所似嫩者，不但不以为似嫩，且叹为老境之不可以摹拟得也。故学者当识古人用笔之妙，笔笔从手腕脱出，即是笔笔从心坎流出。人誉我且不必喜，惟能合人之意则喜之。人毁我且不必忧，惟不能合古人意则忧之。不徇时好，不流异学，静以会其神，动以观其变，久之而有得焉。则如丝之吐，自然成茧，如蕉之展，自然成阴，风蹙水而成纹，泉出山而任势。到此地位，虽笔所未到，而意无不足，有意无意之间，乃是微妙之极境矣。倪云林诗云：‘拟将尔雅虫鱼笔，写出乔林古木图。’盖言生动流活之趣如虫鱼也。亦即余所论似嫩之妙谛也。起手从事笔墨，不数年而便若得老致者，约有三等，而一则无足取焉者。如笔性重滞，方幅绝无意致可观，貌似笃茂，实则朴陋。早年纵得如此模样，晚年亦未必更佳，虽若老成，不足论也。若笔性坚重有力，在初动手时，便有欲透纸背之势，是其腕出天成，自具神力，加以博览各迹，读书尚友，胸襟与识见并高，腕势与心灵日进，真名世之质也，我不能测其限量矣。更有资性灵异，不待经年苦功而自成气象，无事刻志模拟而自合矩矱，举他人半生苦力，不消其略微涉猎而功效过之者，若其人能还淳反朴，深自韬晦，自当享遐龄而增晚福。如其恃才睥睨，放浪自恣，恐其优于此者，未必不绌于彼也。以上三种，皆起手未几而便得老致者也。又有起手甚觉柔弱，久之不脱于嫩者，亦约有三而一则不得有为焉者。笔气纡缓蔓延，腕若无力，疾力攻之，但见平

塌之弊，绝少卓越之观，历时虽久，依然故武，是人老而笔终于嫩也。若其笔致柔媚，风趣有余而骨力不足，诚能浸淫于古法，陶淑于风雅，将翩跹流逸，风态宜人，虽苍劲或不足，亦自成一种笔墨。至夫天资超妙者，始则平平无甚奇异，及乎潜窥古人之秘奥，深知画理之元微，自有会心，迥异恒品。于是珊珊仙骨，凡识翻笑其伶仃；奕奕精神，俗目反嗤其单弱。兹盖品在仙逸之间，非食烟火者所得梦见，一似乎嫩而非可以嫩律之也。”俞剑华《中国画理论初稿》油印本评述：“嫩近乎幼稚，近于文弱，近于秀气，近于生而不熟，软而无力。老近于枯槁，近于坚硬，近于苍古，近于熟而不生，粗而无韵。初学则嫩，久学则老。年轻的嫩，年老的老。初学工夫不到，务求其老，则虽老而仍嫩。年老的工夫已深，力求其嫩，则虽嫩而仍老。由嫩向老其势顺而易，由老返嫩其势逆而难。至于老中有嫩，嫩中有老则更难。老嫩与粗细不同，粗不必老，细不必嫩。细亦能老，粗亦能嫩。李公麟白描细如游丝，不害其为老。初学的剑拔弩张难掩其为嫩。老其外而嫩其内，所谓色厉内荏，不免装腔作势之嫌。嫩其外而老其内，所谓绵里裹针，精气内涵，有有余不尽之意。老而能嫩如倪瓒的画，貌似稚嫩而笔笔苍老；老而不能嫩如蓝瑛的画，出筋露骨，乏秀逸之气，多看使人生厌。画家对于老嫩要凭功夫的深浅，修养的厚薄，循序而生，不能躐等，同时个性也有关系，沈周学倪瓒而老太过，恽寿平学黄公望而老不及，很难强求一致，也不必强求一致，是可以并行不悖而独具风格的。” （周积寅）

【生熟】 清代郑燮《竹石图》轴（上海博物馆藏）：“冗繁削尽留清瘦，画到生时是熟时。”关于生熟问题，明清画家、画论家见解并不完全一致。明代董其昌《画旨》：“画与字各有门庭，字可生，画不可不熟，字须熟后生，画须熟外熟。”杨新《“字须熟后生”析——评董其昌的主要书法理论》释云：“董其昌从赵孟頫那里发现，精熟到极点的结果，是抑制了书家创造性才能，因此他提出要把这条路再往前延伸，即由熟再到生，求得摆脱古人成法的束缚，这就是‘熟后生’”，“董其昌的法宝是用‘生’克‘熟’，或者说用‘生’医‘俗’”，而“绘画的老师在古人之上，还有一个‘天地’，即自然，书法则无”，“所以，绘画的‘熟’应包括两方面，一是对自然景物的形象观察和引起情感起伏之处要熟记于心，二是表达这一观察感受的技巧要熟练，这两者的天然妙合，也就是心手相应相忘，产生出绘画表现的最佳效果，气韵生动而神形兼备，所以‘画不可不熟’，‘画须熟外熟’。那么，这个‘熟’是不是也产生‘俗’呢？按董其昌的理论逻辑是不会的，他所说的‘熟’，是指恪守古人的法度，在书法上他认为：‘至唐人始专以法度为蹊径，而尽态极妍矣。’但是绘画不同，他要求在古人之上以天地为师，这就是说要离开古人法度，而创作时的精神状态是‘物我两忘’，那更是‘无法而法’了，产生的是‘神’，而不是‘俗’。”明代顾凝远《画引·论生拙》：“画求熟外生，然熟之后不能复生矣，要之烂熟、圆熟则自有别，若圆熟则又能生也。工不如拙，然既工矣，不可复拙。惟不欲求工而自出新意，则虽拙亦工，虽工亦拙也。生与拙惟元人得之。”明代唐志契《绘事微言》引李仰怀语：“画山水不可太熟，熟则少文；不可太生，生则多戾，练熟反生，斯妙矣。”清代方薰《山静居画论》：“时有举石谷（王翚）画问麓台（王原祁），曰：‘太熟。’举二瞻（查士标）画问之，曰：‘太生。’张征君瓜田（庚）服其定论。（张庚曰：‘盖以不生不熟自处也。’）仆以谓石谷之画不可生，生则无画。二瞻之画不可熟，熟则便恶。”凡艺术技巧，无不求熟，因熟能生巧，可以随心所欲，运用自如。在书画上却不喜太熟、过熟，更不喜烂熟，因太熟、烂熟则易生习气，易流于圆滑、草率，缺乏厚重古拙之气。故画不可不熟，不熟则心手不相应；不可太熟，太熟则庸俗无新意。至于生，既为画家所忌，又为画家所需。初则忌生，必须勤学苦练，以求其熟；既熟之后，又必须济之以生，大巧若拙，似能似不能，然后能控制太熟的流弊而有清新天真的气息。 （周积寅）

【烂熟】 见“生熟”条。

【圆熟】 明代顾凝远《画引·生拙》：“画求熟外生，然熟之后不能复生矣，要之烂熟、圆熟则自有别，若圆熟则又能生矣。”指作画得心应手、圆通灵活，达到生后熟、熟后生、不生不熟的程度。（参见“生熟”条。） （周积寅）

【生拙】 明代顾凝远《画引·论生拙》：“画求熟外生，然熟之后不能复生矣。要之，烂熟圆熟则自有别，若圆熟则又能生也。工不如拙，然既工矣，不可复拙，惟不欲求工，而自出新意，则虽拙亦工，虽工亦拙也。生与拙，惟元人得之。然则何取于生且拙？生则无莽气，故文，所谓文人之笔也；

拙则无作气，故雅，所谓雅人深致也。”熟易工，生则拙。顾凝远认为“熟”后难以复“生”，“工”而不可复“拙”。绘画创作若由熟而生，由生而拙，作品方能“文”且“雅”。（参“生熟”、“工拙”、“巧拙”条）。（张曼华）

【灵变】 清代恽寿平《南田画跋》：“辟境奇妙，下笔灵变无方，盖得之于造化者沈矣。”谓灵活的意思。《南田画跋》：“石谷子云：画石欲灵活，忌板刻，用笔飞舞不滞则灵活矣。”（周积寅）

【树如屈铁】 明代董其昌《画禅室随笔》：“士人作画，当以草隶奇字之法为之，树如屈铁，山似画沙，绝去甜俗蹊径，乃落画师魔界，不复可救药矣。若能解脱绳束中，便是透网鳞也。”奇字：王莽时六书之一。大抵根据战国时通行于六国的文字加以改变而成。画沙：即锥画沙。屈铁：唐代蔡希综《法书论》释云：“每字皆须骨气雄强，爽爽有飞动之势。屈折之状，如钢铁为钩。”所谓“树如屈铁”，指以书法笔法画树，弯曲之状如铁钩，以喻画得雄强有骨力。（周积寅）

【下笔便有凹凸之形】 明代董其昌《画禅室随笔》：“古人论画有云：‘下笔便有凹凸之形’。此最悬解。吾以此悟高出历代处，虽不能至，庶几效之，得其百一，便足自老以游丘壑间矣”。凹的意思是周围高、中间低，凸的意思是周围低、中间高，“下笔便有凹凸之形”即是指用笔墨塑造形体时要有立体感。（任大庆）

【笔尽而意无穷】 清代恽寿平《瓯香馆集·补遗·画跋》：“用笔时，须笔笔实，却笔笔虚。虚则意灵，灵则无滞，迹不滞则神气浑然，神气浑然则天工在是矣。夫笔尽而意无穷，虚之谓也。”说的是用笔虚实与画意之间的关系。尤其是虚笔之处，如果处理得当，有着笔尽而意无穷的奥妙。在恽寿平看来，虚实之间是互相依赖的。没有实，就没有虚。没有虚，也没有实。“笔笔实”和“笔笔虚”之间并没有严格的界限，看上去“笔笔实”，其实也是“笔笔虚”。特别是“虚”字，在绘画用笔中最是关键。其作用表现为一系列的连锁反应，“虚则意灵，灵则无滞，迹不滞则神气浑然，神气浑然则天工在是矣”。在“意灵—无滞—神气浑然—天工”之间，“虚”就像是一根看不见的传送带，把绘画创作送往“笔尽而意无穷”的境界。在绘画中，“意”是一个兴会的过程。通过有限的“笔”传达出无限的“意”，才是绘画的要旨所在。清代王昱《东庄论画》亦云：“写意画落笔须简净，布局、布景务须笔有尽而意无穷。”（王嘉）

【古人用笔，妙有虚实】 清代方薰《山静居画论》：“古人用笔，妙有虚实。所谓画法，即在虚实之间。虚实使笔生动有机，机趣所之，生发不穷。”虚：指画面空白或笔墨稀疏的地方。实：指画得繁多的地方。（王凤珠）

【意为笔之体，笔为意之用】 清代布颜图《画学心法问答》：“意为笔之体，笔为意之用，务要笔意相倚而不疑。笔之有意犹利之有刃。利有刃，虽老木盘错无不随刃而解。笔有意，虽千奇万状，无不随意而发。故用笔之‘用’字，最关切要。此‘用’字，即雌鸡伏卵之伏字，即狻猫捕鼠之捕字，必要矢精专一，笃志不分。大则稠山密麓，细则一枝一叶，一点一拂，无不追心取势，以意使笔。笔笔取神而溢乎笔之外，笔笔用意而发乎笔之先，殆日久其生灵活趣在在而出矣。”是说画中之意要通过笔加以体现，笔要为表现意所使用。讲的是笔和意之间的关系。早在魏晋南北朝的时候，画论家就已经认识到这一点。南齐谢赫《画品》评顾恺之云：“迹不迨意，声过其实。”唐代张彦远《历代名画记》强调“骨气形似，皆本于立意而归乎用笔”，则把意和笔之间的具体联系提升到理论的高度。《历代名画记》评述张僧繇和吴道子，称“张吴之妙，笔才一二，像已应焉，离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也”，亦是从创作实践的角度，对笔和意的关系加以举证。（王嘉）



唐·吴道子《送子天王图》局部

【笔有实中之虚,虚中之实】 清代丁皋《写真秘诀》:"惟其有阴中之阳,阳中之阴,故笔有实中之虚,虚中之实。"所讲的是用笔虚实的呼应和渗透。因为人的面部有高低之别,在绘画过程中须要有相应的染法。面部凸起的部位,只有经过染衬,才能表现出来。在用笔的虚实之间,没有绝对的定则,务必根据实际情况的阴阳变化而变化。只有在不断的阴阳变化中,才有相应的虚实用笔之法。 (王嘉)

【用笔有宾主】 清代郑绩《梦幻居画学简明》:"形象固分宾主,而用笔亦有宾主。"郑绩接着自释云:"特出为主,旁接为宾。宾宜轻,主宜重。主须严谨,宾要悠扬。两相和洽,勿相拗抗也。" (王嘉)

【用笔贵不动指,以运腕引气】 清代郑绩《梦幻居画学简明》:"用笔贵不动指,以运腕引气。"郑氏自释云:"盖指一动则腕松而弗能引丹田之气矣,是以有轻跳浮躁之弊。可知有力由于有气,有气由于能运腕,欲能运腕,则不动指是为秘诀。作书固然,作画亦然也。"运腕之法,历来乃作书和作画的关键。清代沈宗骞《芥舟学画编》云:"笔行纸上,须以腕送之,不当但以指头挑剔,则自无燥裂浮薄之弊。"清代唐岱《绘事发微》云:"用笔之法,在乎心使腕运,要刚中带柔,收而能放,不为笔使",均为此意。 (王嘉)

【笔动能静,气放而收;笔静能动,气收而放】 清代郑绩《梦幻居画学简明》:"笔动能静,气放而收。笔静能动,气收而放。此笔与气运,起伏自然,纤毫不苟。能会此意乎,即为法家。不知此理,便是匠气。"指的是画家作画运笔之"动""静"的对立统一关系,并把它们跟"气"的收放运行结合在一起。 (王嘉)

【笔要巧拙互用】 清代秦祖永《桐阴画诀》:"笔要巧拙互用。"秦氏接着释云:"巧在灵变,拙则浑古,合而参之,落笔自无轻佻、混浊之病矣。"轻佻:轻浮、不稳重。混浊:含有杂质、不清洁。 (王嘉)

【用笔要沉着,又要虚灵】 清代秦祖永《桐阴画诀》:"用笔要沉着,沉着则笔不浮;又要虚灵,虚灵则笔不板。"沉着:凝练沉稳。虚灵:虚空灵动。用笔沉着、虚灵,可避免浮躁板滞之病。 (张曼华)

【北宋人无一笔不减,元人无一笔不繁】 清代周亮工《读画录》卷二载清代程正揆论画:"画有繁简,乃论笔墨,非论境界也。北宋人千丘万壑,无一笔不减;元人枯枝瘦石,无一笔不繁,通此解者,其半千乎?"《书画篆刻实用辞典》释云:这是"对宋元山水画下笔用意迥异的鉴别。宋画往往笔迹繁密,而用笔方法却较单纯,因而黄宾虹称之为'千笔万笔,无一笔不简'(即笔多而法简)。由于宋画用笔较实,这样可避免笔法变化过多而至烦琐细碎,尤宜于表现千岩万壑大景致的恢宏气象。元画则相反,往往笔迹疏疏落落而笔法所包含的意趣变化却很丰富,因而黄宾虹称之为'三笔两笔,无笔不繁而意无穷'。"(即笔少而意丰)。由于元画在笔法上极讲究虚实相兼的变化,这样既可以表现清空又可表现深邃,尤宜于抒写林木窠石之风致。 (王凤珠)

【不难为繁,难于用减】 清代程正揆《清溪遗稿》:"画不难为繁,难于用减,减之力更大于繁,非以境减,减以笔,所谓弄一车兵器,不若寸铁杀人者也。"《书画篆刻实用辞典》释云:"中国山水画从大的体裁上可分为繁简二路,画得少和画得多一样可表现丰富的意蕴,减笔山水也可使人产生千岩万壑之思,正如程正揆所指出:'意高则笔减……意在笔先,不到处皆笔也。'由于简要一以当十,以少许胜多许,更当求笔之遒,法度之严和意趣之深,因此较繁密为尤难。" (王凤珠)

【作画喜用退笔】 清代松年《颐园论画》:"作画喜用退笔,取其锋芒秃破不齐正,钩斫方有破碎老辣之笔,画方免甜、熟、稚、嫩之病。"退笔,即"秃笔"。指写字退弃不用之笔,笔尖已秃损,画水墨写意画易见苍老。 (周积寅)

【用笔以万毫齐力为准】 《黄宾虹美术文集·与胡仆安书》:"用笔以万毫齐力为准,笔笔皆从笔尖扫出,用中锋屈铁之力,由疏而密,二者虽层叠数十次,仍须笔笔清疏,不可含糊。"《黄宾虹画语录》云:"笔用中锋,非徒执笔端正也。锋者,笔尖之谓。能用笔锋,万毫齐力。端正固佳,偶取侧锋,乃是笔端着力。知用正锋,即稍有偏倚,皆落笔圆浑,秀劲有力。否则,横卧纸上,拖沓成章,非失混浊,即蹈躁易。" (王嘉)

【百炼钢化作绕指柔】 清代沈宗骞《芥舟学画编·山水·神韵》:"试取前人极缥缈轻逸之笔,

用意临摹，未尝不能似也。然其寓刚健于婀娜之中，行遒劲于婉媚之内，所谓百炼钢化作绕指柔，其积功累力而至者，安能一旦而得之耶？”“百炼钢化作绕指柔”，源于西晋刘琨《重赠卢谌》诗：“何意百炼钢，化为绕指柔。”绕指柔：原意自喻英雄失志，俯仰由人。此借以形容柔软。其意是说作画运笔要刚中有柔，柔中寓刚。（周积寅）

【用笔要能分别阴阳反正，其法在笔锋向背顺逆兼用】《黄宾虹美术文集·金石书画编》：“用笔要能分别阴阳反正，其法在笔锋向背顺逆兼用。有中锋、侧锋，俱关毫端……横、直、竖、侧，藏锋、露锋，一波三折。如积字成句，一句之中，词分动静；积句成文，作文之法，起承转合。”“用笔要能分别阴阳反正”，其实正是对中国画论之用笔法传统的经验总结。此理亦如清代松年《颐园论画》云：“专家竹兰当以书法用笔，然不可拘守中锋直画即为正宗。藏锋回腕，转折顿挫，中锋中原有侧锋，侧锋中仍带中锋。否则，兰叶如直棍，竹叶似铁钉，虽中锋乃恶道也。为鉴赏家所笑，不可染此习气。”黄宾虹把绘画用笔所涉的诸多范畴，中锋、侧锋、藏锋、露锋、向、背、顺、逆、横、直、竖、侧等，俱以“阴阳反正”而概括之，其论颇为精炼。

（王嘉）



现代·黄宾虹《携琴图》

【用笔之意，要顾盼生情，交互成趣】 黄宾虹《黄宾虹美术文集·课徒画稿》：“用笔之意，要顾盼生情，交互成趣。然不可结，结则滞而不活。”顾盼生情，交互成趣，要求是笔笔之间的互相呼应。须得注意避免“结”，否则就会滞而不活。所谓“结”，乃用笔之病。北宋郭若虚《图画见闻志》云：“结者，欲行不行，当散不散，似物凝碍，不能流畅者也。”用笔倘有此病，则行笔的节奏失衡，行而不畅、散而不开，滞而不活，岂能顾盼生情、交互成趣乎！（王嘉）

【用笔密处虽不可容针，然当留素白，方见笔意】《黄宾虹美术文集·课徒画稿》：“用笔密处虽不可容针，然当留素白，方见笔意”。此语是“密不通风，疏可走马”的布局原理在具体创作中的灵活运用。（张曼华）

【锋要藏，不能露】《黄宾虹美术文集》：“用笔时，腕中之力，应藏于笔之中，切不可露于笔之外。锋要藏，不能露，更不能在画中露出气力。”黄宾虹主张用笔应含蓄内敛，强调绘画用笔之法，应以藏锋为贵，气力要藏于画中。藏锋用笔，历来为书画家所重。东汉蔡邕《九势》云“藏头护尾，力在其中。下笔有力，肌肤之丽”正是此意。明代董其昌对绘画用笔的阐述，也是援引了书法用笔的观点。其《画眼》云：“画无笔迹，非谓其墨淡模糊而无分晓也，正如善书者藏锋如锥画沙，印印泥耳。”藏锋则留得笔住，避免了率直唐突。笔力因藏锋而沉着，锋芒不外露，也易于表达出用笔的含蓄深沉、端庄凝重之意。（王嘉）

【落笔应无往不复，无垂不缩】《黄宾虹美术文集》：“落笔应无往不复，无垂不缩，往而复，使运笔沉着不浮。”“无往不复，无垂不缩”，此论源于书论，是书法用笔之“悬针”、“垂露”之法的引申。

南宋姜夔《续书谱》云："悬针者笔欲极正，自上而下，端若引绳。若垂而复缩，谓之垂露。"此文紧接着还记录了一则翟伯寿和米芾之间的对话，曰："翟伯寿问于米老曰：'书法当何如？'米老曰：'无垂不缩，无往不收。'此必至精至熟，然后能之。古人遗墨，得其一点一画皆昭然绝异者，以其用笔精妙故也。"由此开始，"无垂不缩，无往不收"遂成为经典之语。明代董其昌《画禅室随笔》云"米海岳书，无垂不缩，无往不收。此八字真言，无等等呪也"，把"无垂不缩、无往不收"之法提高到至关重要的地位。明代丰坊《书诀》云："无垂不缩，无往不收，则如屋漏痕，言不露圭角也。""无往不复，无垂不缩"，即体现出用笔内敛含蓄的特点，与书画家追求的创作风格密切相关。（王嘉）

【中锋两法】《黄宾虹美术文集》："作画运用中锋有两法：一是剑脊法，线之中间留有一条白痕，两面光，宜画秋树枯木。非下苦功夫，不易得法。一是圆柱法，线之中间有一条黑痕，两面光，画巨石常用，画树亦可。"丘挺《以书入画：黄宾虹绘画用笔特征浅析》云："黄宾虹并不是一味地强调篆法入画。他非常注重对具体物象作书写性与形象性兼具的刻画，以物理与画理的基本要求，进行生发、表露为用笔之势，用笔之意，如论画树石法，他曾说：'用笔如用刀，须留意笔锋，笔锋触处，即光芒铦利。侧锋出笔，则一边光一边毛也，写树枝干不能毛，毛则气索，非活树等，山石则不妨毛，以显离披之势'。黄宾虹所言极是，试想南北宗山水画，格局虽有大小，体制虽有秀野，然而其笔墨之旨趣与规矩，俱不出此之外。再如论用笔是着重'蚕尾'、'蛇尾'的收笔与'笔根'、'花须'的点皴或是讲究'剑脊法'、'圆柱法'的运锋都是如此。"（王嘉）



现代·黄宾虹《山水》局部

【一波三折】 东晋王羲之《题卫夫人笔阵图后》："每作一波，常三过折笔。"《宣和书谱》卷五"释昙林"条："作小楷下笔有力，一点画不妄作……但恨拘窘法度，无飘然自得之态。然其一波三折笔之势，亦自不苟。"波，书法中的捺；折是转换笔锋的方向。"一波三折"，最早用于书论中，指写字笔法的细致曲折。其后在画论中出现，北宋郭若虚《图画见闻志·叙制作楷模》："画水者，有一摆之波，三折之浪，布之字之势，分虎爪之形，汤汤若动，使观者浩然，有江湖之思为妙也。"指画水要形象生动，有波浪起伏的气势。《黄宾虹画语录》："钩勒用笔，要有一波三折。波是起伏的形态，折是笔的方向变化，描时可随对象的起伏而变化。王蒙善用解索皴，即以此得法。"（周积寅）

【用笔有辣字诀】《黄宾虹美术论文集》："用笔有辣字诀，使笔如刀之铦利，从顿挫而来，非深于此道者，不知其味。"铦利：锋利。顿挫：停顿、转折。（周积寅）

【用笔结尾有四种】《黄宾虹画语录》："用笔的结尾有四种：蚕尾、蛇尾、笔根、花须。蚕尾，六朝画工都用此法。尾有三叉，三叉宜与他物相接，尤宜钩山水轮廓。"黄宾虹把绘画收笔之法，形象化地比喻概括为蚕尾、蛇尾、笔根、花须四种情况，而尤重蚕尾。"蚕尾"应指收笔不浮，且与下一笔有起承转合的联系，宜钩山水轮廓。"蛇尾"是行笔渐细而有力，与尖锐鼠尾的最大差别在于，蛇尾中间有骨，力蕴其中，不会扁薄放纵收不住笔，宜作树梢。"笔根"乃直言其意，多用于卧笔状态，大力点按，笔势厚重，收笔时不需提锋，宜写树叶及点苔。"花须"是言散锋，尤其渴笔焦墨时常用，宜皴擦山石，更宜表现草木茂盛浑融。这四种用笔结尾的感觉分别是厚、细、重、散，但在实际创作中则须糅杂并用、随机变化，不可胶柱鼓瑟。（任大庆）

【简笔当求法密，细笔以求气足】《黄宾虹画语录》："简笔当求法密，细笔以求气足。"意谓简笔运用不当易流于空乏，所以应考虑法度的完备；细笔的运用则易显得气脉薄弱，所以在创作时应追求神完气足。黄宾虹认为以辩证的观点来解决用笔"简"、"细"时易出现的弊病，才能灵活运用各种笔法，使其为画面精神服务。（张曼华）

【画先笔笔断，而须以气联贯之】《黄宾虹

画语录》："画先笔笔断，而须以气联贯之。"强调创作中笔迹可断，气脉必须贯通。《黄宾虹画语录》中还强调："画中两线相接，与木工接木不同。木工之意在于牢固，画者之意在于气不断。"笔断而气联，通幅作品浑然天成，实乃妙中之妙。（王嘉）

【画事用笔，不外点、线、面三者】 潘天寿《听天阁画谈随笔》："画事用笔，不外点、线、面三者。苦瓜和尚云：'画法之立，立于一画'。一画者，一笔也。即万有之笔，始于一笔。盖吾国绘画，以线为基础，故画法以一画为始。然线由点连接而成，面由点扩展而得，所谓积点成线，扩点成面是也。故点为一线一面之母。"又云："画事之用笔，起于一点。虽形体细小，须慎重从事，严肃下笔，使在画面上增一点不得，少一点不成，乃佳。""吾国绘画，以笔线为间架，故以线为骨。骨须有骨气。骨气者，骨之质也，以此为表达对象内在生生活力之基础也。""线为骨，点、面为肉。"《潘天寿谈艺录》云："虽然，线在客观物象上是不存在的，但为了艺术的表现需要，只有运用线来造型，以求对象更明豁，并突出其精神，完成艺术的表现目的。"又云："点、线、面三者，最难表现的是线，表现对象最明确的也是线。因此，线在中国画中起的作用，是头等重要的。"（王嘉）



现代·潘天寿《黄菊》

【执笔以拨镫法为最妥】 潘天寿《听天阁画谈随笔》："执笔以拨镫法为最妥，指实掌虚，笔在指间，可使笔锋上下左右，灵活自如。并须悬肘运笔，则全身之气，可由肩而臂，由臂而腕，由腕而指，由指而直达笔锋。则全身之力，可由笔锋达于纸面，由纸面而达于纸背矣。"拨镫法，最早见南唐李煜《书述》："书有七字法，谓之'拨镫'，自卫夫人并锺、王，传授于欧、颜、褚、陆等，流于此日，然世人罕知其道……所谓法者，□压、钩揭、抵拒、导送是也。""拨镫法"包含了两方面的内容，前四法，指的是执笔时各个手指的用力方向；后四法，指的是手指之间的配合动作。关于"拨镫法"历来各家的解说有所不同，大致可分三说。其一，《书苑菁华》引晚唐林韫《拨镫序》云："镫，马镫也，盖以笔管着中指、无名指尖，令圆活易转动，笔管直，则虎口间圆如马镫也。足踏马镫浅，则易转运。手执笔管亦欲其浅，拨动矣。推、拖、捻、拽，诀尽于此。"其二，《说郛》卷二十九引宋代陈宾《桃源手听·书法》云："钱邓州若水尝言，古之善书，鲜有得笔法者。唐陆希声得之，凡五字，□、押、钩、格、抵，用笔双钩，则点画遒劲而尽妙矣，谓之拨镫法。"但《唐诗纪事》及《宣和书谱》所记陆希声五字执笔法并无"拨镫法"字样。其三，明代杨慎《拨镫法》云："镫，古灯字，拨镫、画沙、悬针、垂露，皆谕言。拨镫，如挑灯，不急不徐也。"黄宾虹亦有论"拨镫法"，其《与顾飞书》云："书家拨镫法，言骑马两足跨镫，不即不离。若足黏马腹，则马不舒，而离开则足乏力。古人又谓担夫争道，争中有让，隘路彼此相让而行，自无拥挤之患。"（王嘉）

【绵里裹针】 又称"棉里针"、"棉裹铁"。清代王原祁《雨窗漫笔》："作画以理气趣兼到为重，非是三者不入精妙神逸之品，故必于平中求奇，绵里裹针，虚实相生。"清代华琳《南宗抉秘》："若夫南宗之用笔，似柔非柔不刚而刚，所谓棉里针是也。""绵里裹针"，原是书法术语。北宋苏轼云："余书如绵裹铁。"明代解缙云："东坡丰腴悦泽，绵里藏针。"后引入画论，书画家常以"棉里裹针"比喻用笔柔中有刚。（荆琦）

【笔有死活】 清布颜图《画学心法问答》："筋骨皮肉者，气之谓也。物有死活，笔也有死活。物有气谓之活物，无气谓之死物；笔有气谓之活笔，无气谓之死笔。峰峦葱翠，林麓蓊郁，气使然也。"杨占波《书法与国画之笔法》一文中释云："布颜图认为中国画讲究以气运笔，有气为活笔，无气为死笔。笔断意连、形断气连、迹断势连均有气接，因而作品才能气势逼人。"（荆琦）

【笔头活】 清代画家沈铨用印"笔头活"。中国画创作最后是通过笔墨来完成艺术形象塑造的。在如何用笔的问题上，沈铨提出了"笔头活"

之说，所谓“笔头活”，各家有类似之论述：明代李开先《中麓画品·画品二》云：“画有六要”：“五曰活笔法。笔势飞走，乍徐还疾，倏聚忽散。”清代龚贤《半千课徒画说》云：“用笔宜活活能转，不活不转谓之板。活忌太圆，板忌方，不方不圆翕且张。”清代王翚《清晖画跋》云：“凡作一图，用笔有粗有细，用浓有淡，有干有湿，方有好手。”恽寿平《瓯香馆集》云：“古人用笔，极塞实处，愈见愈灵。”又云：“用笔时，需笔笔实，却笔笔虚，虚则意灵，灵则无滞，迹不滞则神气浑然，神气浑然则天工在是矣。”清代方薰《山静居画论》云：“古人用笔妙有虚实，所谓画法即在虚实之间，虚实使笔生动有机，机趣所之，生发不穷。”综上所述，所谓笔头活，即活笔法，指用笔的灵变，灵则变，变则通，通则活。沈宗骞《芥舟学画编·山水·用笔》卷一则谈的十分深刻：“笔著纸上，无过轻、重、疾、徐、偏、正、曲、直。然力轻则浮，力重则钝，疾运则滑，徐运则滞，偏用则薄，正用则板，曲行则若锯齿，直行又近界画者，皆由于笔不灵变而出之不自然耳。万物之形神不一，以笔钩取则无不形神逼肖。盖不灵之笔，但得其形；必能灵变，乃可其神，能得神则笔数愈减而神愈全。其轻、重、疾、徐、偏、正、曲、直，皆出于自然而无浮、滑、钝、滞等病。”显而易见，“笔头活”，即笔之灵变，就是说要十分准确地掌握用笔的轻重、疾徐、偏正、曲直、起伏、转折、刚柔、巧拙、虚实、粗细、浓淡、干湿的辩证关系及其变化。清代布颜图《画学心法问答》云：“故学之者必先意而后笔，意为笔之体，笔为意之用。务要笔意相倚而不疑。笔之有意犹利之有刃，利有刃虽老木盘错无不随刃而解。笔有意虽千奇万状，无不随意而发。故用笔之用字最关切要。此用字即雌鸡伏卵之伏字，即狻猫捕鼠之捕字，必要矢精专一，笃志不分，大则稠山密麓，细则一枝一叶一点一拂，无不追心取势，以意用笔。笔笔取神而发乎笔之先。殆日久其生灵活趣在在而出矣。”因此，坚持以意使笔，意为笔用，真正做到笔头活，所描绘的对象，就能气韵生动，神采盎然，取得生灵活趣的艺术效果。“笔头活”，关键取决于运腕活。清代原济《石涛画语录·运腕章第六》云：“腕若虚灵，则画能折变。笔如截揭，则形不痴蒙。腕受实，则沉著透僻。腕受虚，则飞舞悠扬。腕受正，则中直藏锋。腕受仄，则欹斜尽致。腕受疾，则操纵得势。腕受迟，则拱揖有情。腕受化，则浑合自然。腕受变，则陆离谲怪。腕受奇，则神工鬼斧。腕受神，则川岳荐灵。”华琳《南宗秘诀》云：“执笔紧，运腕活，久之又久，气力自然运到笔颖上去，不觉用力而力自到。所谓能入纸能出纸，笔笔跳得起也。”又云：“何谓执笔紧，运腕活。当搦管之时，只觉吾之手乃执笔之具，他无能事，使手与笔合为一物，若吾指上天然有一枝笔者，然后运吾之臂以使吾之腕，运吾之腕以使吾之手，初若不知有笔焉，则执笔紧运腕活之诀得矣。”（周积寅）

【笔笔相生】 清代沈宗骞《芥舟学画编·人物琐论》：“凡图中安顿布置一切之物，固是人物家所不可少，须要识笔笔相生，物物相需道理。何为笔笔相生？如画人，因眉目之定所向，而五官之部位生之；因头面之定所向，而肢体之坐立生之。作衣纹，亦须因紧要处，先落一笔，而联络衬贴之笔生之。及其布景，如作树，须因干而生枝，因枝而生叶；作石，须因匡廓而生闲破之笔，因闲破而生皴擦之笔，以及竹木掩映，苔草点缀，无不有一气相生之势。为之既熟，则流利活泼之机，自能随笔而出矣。”《美术辞林·中国绘画卷上》释云：“‘笔笔相生’是建立在平时对表现对象充分熟悉，对表现技巧得心应手熟练掌握，作画前有勃然欲作的创作欲望和作画过程中能万虑千思、沉着应变的基础上的。”（荆琦）

【笔气之妙】 清代沈宗骞《芥舟学画编·卷二·山水》：“有一人之笔气，即有一人之习气。习气不除，笔气亦坏。然则笔气亦何足恃哉，故学者必须觅换骨之金丹也。觅法如何？搜采之功，务令广博。合眼便历历见古人成法，又见某家法是某家所生，其家法是某家所变，分之则知其流，合之则知其源，加以淘汰之功，芟其繁芜，漉其渣滓，而独于古人精意所存之处，刻意求之。工夫既久，自然笔气现出，乃得与古人相通。此换骨之法也。如是则笔笔是自家写出，即笔笔从古人得来。更能养之醇熟，随兴所发，意致不凡，方可云笔气之妙。”《美术辞林·中国绘画卷上》释云：“‘笔气’是画家长期用笔实践中所形成的特殊的笔力意致，带有一定的偏爱和倾向性，如不断地加以修养充实，去伪存真，去华求实的工夫，很容易成为习气。所谓‘笔气之妙’，就是脱去习气而使笔力意致臻于神化不测的妙境。”（荆琦）

【用笔之鬼关】 清代郑绩《梦幻居画学简

明·论笔》:"生怕涩,熟怕局,慢防滞,急防脱,细忌稚弱,粗忌鄙俗,软避奄奄,劲避恶恶,此用笔之鬼关也。临池不可不醒。"鬼关:即鬼门关,比喻为决定生死存亡的关口。是指作画过程中应该注意和避免的一些毛病。这些毛病都必须靠熟练的技艺和丰富的经验才能避免。这些毛病都是由于追求艺术效果的过程中"度"的把握不当形成的,只有掌握好这个"度"才能避免踏进"鬼关"。(万叶)

【笔笔相搭而生】 清代华琳《南宗抉秘》:"凡山石轮廓皆笔笔相搭而生,不可层层罗叠而上,使之状似垒蚌壳排鱼鳞。以画理论,止是单片,不成深山。以形状论,亦板滞可厌。相搭而生,则大小相间,前后相掩,有起伏,有隐现,参伍错综,主宾顾盼,纵块数甚多,总要连络有情,毋令块块可以单取出也,方是深山,方是龙脉。"中国画用笔的基本要求,即画中每一笔与每一笔之间要气脉相通,不即不离,似连非连,似断非断,以有意无意为妙。(陶明君)

【初学用笔,规矩为先】 清代华琳《南宗抉秘》:"初学用笔,规矩为先,不妨迟缓,万忽轻躁,只要拿得住,坐得准,待至纯熟已极,空所依傍,自然意到笔随,其去画无笔迹不远矣。若徒见古人之画,笔笔有飞舞之势,而不揣其功力之深,猥以急切之心求之,反为古人所误矣,其实自误耳!"规矩:原为校正圆形和方形的两种工具。《孟子·离娄上》:"不以规矩,不成方员(圆)。"此指法度、准则。对初学画者要求先从规矩入,而后从规矩出。(陶明君)

【散笔之法】 清代李修易《小蓬莱阁画鉴》:"散笔之法,有元始创,宋以前无此说也。唐宋人作画,必先立粉本,惨淡经营,定其位置,然后落墨,若元人随钩随皴,初无定向,有不足处,再以焦墨破之。亦不拘定轮廓,所谓散也。顾学宋必失之匠,而学元者又失之野,如以唐之韵行宋之板,以宋之格行元之散,则大成矣。何今人之不如古人哉。"指中国画中钩皴并施,随钩随皴,不拘定轮廓的用笔方法。(陶明君)

【遇圆则圆,遇方成方】 清代董棨《养素居画学钩深》:"画固所以象形,然不可求之于形象之中,而当求之于形象之外,如庖丁解牛,以神遇而不以目视,官知止而神欲行。殆斯意也。夫然则舍形象而求笔法奈何?必先知起讫之法。何谓起?如书家之画,必勒贵涩而迟。何谓讫?如书家之趯,须存其笔锋,得势而出。起讫分明,则遇圆则圆,遇方成方,不求似而似者矣。然察之不精,辨之不明,仍堕恶道。白苎村桑者,论胡、王二家画一篇,痛快淋漓,可为后来者警戒。"绘画艺术中笔法运用,要服从于形象创造的自然规律,合乎方圆规矩,不应拘泥于表面摹写,尤重情思的自然诱发。(陶明君)

【笔笔有天际真人想】 清代恽寿平《南田画跋》:笔笔有天际真人想。有一丝尘垢之点,便无下笔处。古人笔法渊源,其最不同处最多相合。李北海云:"似我者病。"正以不同处同,不似求似,同与似者皆病也。又云:"所谓天际真人,非鹿鹿尘埃泥滓中人所可与言也"。鹿鹿:同"碌碌",平庸平能。"天际真人"指天边那些得道成仙的人。用笔必须要有得道之人的超凡脱俗,不能有半点俗气,否则便无从下笔作画。(陈见东)

【用笔毛与光】 清代张庚《国朝画征录》卷中:"王麓台云:'山水用笔须毛。'毛字从来论画者未之及,盖毛则气古而味厚。石谷云:'凡作一图,用笔有粗有细,有浓有淡,有干有湿,方为好手,若出一律,则光矣。'石谷所谓光,正毛之反也。钱野堂亦云:'凡画须毛,毛须发于骨髓,非可以貌袭也。'此皆论画精要,世人知者鲜矣。"王原祁所谓"毛",是指山水皴擦用笔灵活多变,不刻板。他借用王翚的话说,即"用笔有粗有细,有浓有淡,有干有湿",这样才不"一律",才不会"光"。论者多忌用



清·王翚《秋树昏鸦图》局部

笔太“光”，唐岱《绘事发微》：“皴要毛而不滞，光而不滑，得此方入皴染之妙也。”“石面棱层，无光滑之病”，可得苍润嵯峨之致。松年《颐园论画》说初学作画者不知用干笔，容易“光滑甜熟”，干湿并用才“毛毛茸茸”。郑绩《梦幻居画学简明》说皴笔相撞则“板实光平”。如何用笔“毛”，王原祁《雨窗漫笔》分析：“古人位置紧而笔墨松”，“于下笔时在著意不著意间，则觚棱转折，自不为笔使”。（任大庆）

【练笔之法先练心】 清代布颜图《画学心法问答》：“练笔之法先练心，次练手，笔即手也。古人有读石之法。峰峦林麓，必当熟读于胸中。”周锋编著《丹青意趣——绘画艺术文粹》释云：“所谓练心，就是要仔细观察描绘对象的外形，用心体会其‘神’并熟记于心中；所谓练手，就是要在练心的基础上，用心去指挥手中的笔，做到心手相应，将心中所熟悉的形象完美地体现于笔下。作者认为练心是关键。心中熟记了山水之‘神’，‘使手为之，敢不应手？’这说明作者强调的‘练’，不止于笔墨技巧的机械练习，更在于对自然山水的体察以及领悟能力的锻炼。具备了这种能力，加上具备了一定的运笔功力，便能由拙而巧，手下巧力一出，巧心随之而出，这样画家就能使心中领悟的山水神韵自然地表露于笔下了。这种‘先练心，后练笔’的主张确为作者的卓识。”（荆琦）

【一钩一点中自有烟云】 清代盛大士《溪山卧游录》：“古人以烟云二字称山水，原以一钩一点中自有烟云，非笔墨之外别有烟云也。若仅将淡墨设色烘染而成，便是画工俗套。”以笔墨作画，一钩一点而成自然山水，不需要设色，纯用水墨，便能表现自然万物之丰富变化。（李芹）

【运笔锋需要取逆势】 清代秦祖永《桐阴画诀》：“运笔锋需要取逆势，不可顺拖。今之馆阁书皆顺拖也，既无生气，又见稚弱。须知郢匠运斤有成风之妙者，不外乎能取逆势也。书画用笔正复相似，可以参观。”运笔取逆势，需要特别用力，无笔锋顺势时的浮滑之弊，浮滑则显得缺乏笔力，用笔幼稚柔弱。笔锋逆势，蕴涵力量在其中，如此形成扛鼎之力，才能力透纸背。（李芹）

【荒率苍莽之气，皆从干笔皴擦中来】 清代盛大士《溪山卧游录》：“用笔须有干有湿，有浓有淡。近人作画有湿、有浓、有淡而无干，所以神采不能浮动也。古大家荒率苍莽之气，皆从干笔皴擦中来。”其意是说运用干笔皴擦的技法，可以表现出荒率苍莽的山水气象。干笔：即含有少量水分的墨笔。干笔又称“枯笔”、“渴笔”，以干笔画线、皴擦，效果钝重，苍劲古朴，浑厚有力，并往往出现一些斑剥如蚀的“飞白”效果，极富表现力。皴擦：用侧笔染擦，以表现山石等的脉络、纹理及凹凸向背。盛大士释云：“所谓荒率者，非专以枯淡取胜也。钩勒皴擦，皆随手变化而不见痕迹。大巧若拙，能到荒率地步，方是画家真本领。”苍莽：广阔迷茫的样子。盛氏认为：“作画苍莽难，荒率更难，惟荒率乃益见苍莽。”（周积寅）



清·程邃《千岩竞秀图》

【笔枯则秀，笔湿则俗】 清代原济《石涛题画选录》：“笔枯则秀，笔湿则俗，今云间笔墨，多有此病。”石涛认为仅以笔墨的枯湿论画之格调无疑是肤浅的见解。与徐渭关于笔墨轻重的见解异曲同工：“吴中画多惜墨，谢老用墨颇侈，其乡讶之。观场而矮者相附和，十之八九。不知画病不病，不在墨重与轻，在生动与不生动耳。”（《徐文长集》）笔墨的干湿浓淡应该灵活加以运用，华翼纶《画说》分析得很细致：“观古人用笔之妙，无有不干湿互用者。虽北苑多湿笔，元章、思翁皆宗之，然细视亦干湿并行。干与枯异，易知也，而湿中之干，非慧心人不能悟。盖湿非积墨积水于纸之谓，墨

水一积,中渍如潦,四围配边,非俗即滞,此大弊也。”（张曼华）

【用笔之妙处有二】 《黄宾虹画语录》:“第一妙处”“在于笔到纸上,能押得住纸。画山能重,画水能轻,画人能话,方是押住纸”;“第二妙处”在于“笔力透纸背”。“元气淋漓,笔须留得住纸,而墨无旁瀋,力透纸背是为上乘。”（周积寅）

【用笔须平、圆、留、重】 《黄宾虹画语录·古代人物画钩勒方法》:“用笔须平,如锥画沙;用笔须圆,如折钗股,如金之柔;用笔须留,如屋漏痕;用笔须重,如高山堕石。至于笨、浊、滞、涩之笔便非重。”《书画篆刻实用辞典》释云:“平,指运笔时指与腕平,腕与肘平,肘与臂平,而以全身之力,由臂使指,用力平均,如锥画沙,起讫分明,笔笔送到,既不柔弱,也不挑剔轻浮;圆,指下笔无往不复,无垂不缩,如折钗股,不妄生圭角,而圆浑有力;留,指用笔不疾不徐有回顾,笔迹如屋漏痕,有含蓄;重,指笔力重实如高山坠石,又举重若轻,虽细亦重。”（王凤珠）

【高墨犹绿,下墨犹赪】 （传）南朝梁萧绎《山水松石格》:“高墨犹绿,下墨犹赪。”赪:赤色。俞剑华《中国画论选读》释云:“真实山水,山下近处,山石赭色。山上远处,因空气关系,本系赭色,远看变成青色,愈远愈青。画着色山水,山下用赭石,有时用朱磦,山顶用青花,或用石青、石绿。要是画水墨山水,只有墨色,但也要画得山下有红的感觉,山上有绿的感觉。”山石本是红的,是从远处看来,由于空气的关系,就逐渐变青(绿)了。画设色的山水,下边用赭石,上边用花青,是很容易表现的,但是只用水墨,也要含有色彩的感觉,所以说“犹绿”、“犹赪”,这就比较困难了。自然界本来很少是墨色的,水墨画是用墨色代表一切色彩的,应该含有色彩的感觉。但是怎样才能使水墨含有色彩的感觉?萧绎提出这个原则,而没有说明具体的方法。历代画家画论,对此也较少注意研究。（王凤珠）



北宋·王希孟《千里江山图》局部

【水墨最为上】 （传）唐代王维《山水诀》:“夫画道之中,水墨最为上,肇自然之性,成造化之功。”明代沈颢《画麈·刷色》:“右丞云:‘水墨为上。’诚然。然操笔时不可作水墨刷色想,直至了局,墨韵既足,则刷色不妨。”清代张式《画谭》释云:“王右丞曰:‘画道之中,水墨为上。’上与尚同,非上下之上。后人误会,竟认为水墨为上品,着色为下品矣。右丞谓画以水墨而成,能肇自然之性,黑为阴,白为阳,阴阳交构,自成造化之功。故着色画亦以水墨画定,然后设色。而皮相者遂以水墨着色分雅俗,殊不知雅俗在笔,笔不雅者虽着墨无多亦污人目,笔雅者金碧丹青、辉映满幅,弥见清妙。或问余曰:‘墨画与着色孰难?’答曰:‘余笔蘸墨,落纸时当为青黄赤白之色;及笔蘸色时,又当为墨挥洒之而已’。”（周积寅）

【白摧朽骨龙虎死,黑入太阳雷雨垂】 唐代杜甫《戏韦偃为双松图歌》:“两株惨裂苔藓皮,屈铁交错迴高枝。白摧朽骨龙虎死,黑入太阳雷雨垂。”刘凤诰《杜工部诗话》论述:“……点明两株,即状其皮裂,玩其枝迴。”“盖皮裂则干已剥蚀,故以龙虎骨朽似之;枝迴则叶自阴森,故以雷雨下垂拟之。曰白摧,摹画枯淡处;曰黑入,摹画浓润处。”黄宾虹以“白摧”、“黑入”句论画,自题山水画云:“白摧龙虎骨,黑入雷雨垂。杜陵妙论画,参澈无声诗。”王伯敏《李白杜甫论画诗散记》评论:“这种说水墨画具有黑、白、枯、湿等对比特点的论述,道着了水墨画的紧要处。中国画表现特点之一是用墨,墨在画面上的变化,会出现各种不同的艺术效果。黑与白,浓与淡,干与湿,焦与润,这些都是对立的。在表现时,应将这些矛盾对立妥帖地统一在画面上,使其达到黑中见白,白中见黑;浓中有淡,淡中有浓;或干里带湿,湿中留干。如一幅画图,全是淡,便觉无味,全是黑,便觉恶浊。诗中提到“黑入”、“白摧”,提到“朽骨”、“太阴”,又提到“龙虎死”、“雷雨垂”,都是画中墨色变化给予观者

的形式感。正因为这样，韦偃画松，博得了“满堂动色嗟神妙”。 （周积寅）

【元气淋漓障犹湿】 唐代杜甫《奉先刘少府新画山水障歌》：“元气淋漓障犹湿，真宰上诉天应泣。”元气：天地造化自然之气。淋漓：充满、酣畅的样子。障：幛子，用整幅的绸布做成，上面作画、题字或缀字，作为庆吊的礼物。如喜幛；寿幛；挽幛。真宰：天神。天为万物的主宰，故称真宰。清代方薰《山静居画论》：“杜老云：‘元气淋漓障犹湿’，是即气韵生动。”在唐代，图画山水障是很流行的。刘侯所画的山水障是“元气淋漓障犹湿”，可知是一件水墨画。（传）王维《山水诀》云：“画道之中，水墨最为上。”五代荆浩《笔法记》云：“水晕墨章，兴吾唐代。”足以说明唐代已有水墨画。《黄宾虹画语录》云：“‘元气淋漓障犹湿’，唐士大夫画，重于兴酣墨饱，未可以纤细尽之。”说明刘侯的这幅水墨山水画，还是一件大写意的作品。（参见王伯敏《李白杜甫论画诗散记》） （周积寅）

【运墨而五色具】 唐代张彦远《历代名画记·论画体工用拓写》：“草木敷荣，不待丹碌之采；云雪飘飏，不待铅粉而白；山不待空青而翠，凤不待五色而綷。是故运墨而五色具，谓之得意。意在五色，则物象乖矣。”在画论中第一次提出墨分五色之说。清代王原祁《雨窗漫笔》曰：“五墨之法，非有二义，要之气韵生动，端在是也。”清代方薰《山静居画论》曰：“墨法浓淡，精神变化飞动而已。一图之间，青黄紫翠，霭然气韵。昔人云‘墨有五色’者也。”清代华琳《南宗抉秘》曰：“墨有五色，黑、浓、湿、干、淡，五者缺一不可。五者备则纸上光怪陆离，斑斓夺目，较之著色画尤为奇恣。得此五墨之法，画之能事尽矣。但用笔不妙，五墨具在，俱无气焰。学者参透用笔之法，即用墨之法，用墨之法不外用笔之法，有不浑合无迹者乎？‘重若崩云，轻如蝉翼。’孙过庭真写得笔墨二字出。”“前人曰‘五墨’，吾尝疑之。夫干墨固据一彩不烦言而解；若黑也，浓也，淡也，必何如而后别乎湿？湿也又必何如而后别乎黑与浓与淡？今何不据前人之画摘出一笔曰：此湿也，于黑与浓与淡有分者也。吾以为此离娄所不能判，宰我、子贡所不能言。盖湿本非专墨，缘黑与浓与淡皆湿，湿即藉黑与浓与淡而名之耳。即谓画成有湿润之气，所谓苍翠欲滴，墨渖淋漓者，亦只谓之彩而不得谓之墨。学者其无滞于五墨之说焉可耳。”“五墨既欲去其一矣，即此四者仍恐有所混同。何则？淡与黑因（当为固字）大有别，浓则正当斟酌，不然浓之不及者将近于淡，浓之太过者即近于黑。介乎淡与黑之间，异乎淡与黑之色，凡石之阴面，山之阴凹，视之苍苍郁郁有云蒸欲雨气象，其浓之尽善而尽致者乎！”“用浓墨专在一处便孤而刺目，必从左右配搭，或从上下添设，纵有孤墨，顿然改观。且一幅丘壑，亦断无一处阴凹之理。如将浓墨散开，则五色斑斓，高高低低，望之自不能尽。文似看山不喜平，当从此处参之。”所谓“墨有五色”，当指浓墨、次浓墨、淡墨、次淡墨、最淡墨。运用的时候，实在不止五色，中国画的用墨方法是很微妙的。 （周积寅）

【墨有五色】 语出清代华琳《南宗抉秘》：“墨有五色，黑、浓、湿、干、淡，五者缺一不可。”这是指五种墨色表现状态，是墨色在实际运用中产生出的干湿、深浅的不同层次变化，比著色之画更加奇恣。“五色”原指青、赤、黄、白、黑，随着唐代水墨晕章渐兴，画家开始重墨而轻色，张彦远就曾提出“运墨而五色具”，要求画家合理运用水墨的浓淡变化来达到五色兼备的效果。其后，“五色”的概念逐渐转变为单一黑色中的五个色阶的差别，即墨色由浓到淡五个层次的深浅之别，“五色”变成了“五墨”（王原祁《雨窗漫笔》、华琳《南宗抉秘》）。对此，历代画家各有归纳，主要说法除了华琳“黑墨、浓墨、湿墨、干墨、淡墨”，尚有“淡墨、浓墨、焦墨、宿墨、退墨、埃墨”（郭熙、郭思《林泉高致》）、“淡墨、浓墨、泼墨、破墨、积墨、焦墨”（董其昌《画旨》）、“浓墨、破墨、积墨、淡墨、泼墨、焦墨、宿墨”（黄宾虹《画法要旨》）、“焦墨、浓墨、重墨、淡墨、清墨”等几种。从墨色层次上讲，华琳的分法未必合理，浓墨可干可湿，干墨也可浓可淡，墨的变化关键要靠笔中蘸水的多少来控制，墨的深浅程度与含水量是成反比的，实际视觉效果应是“浓墨、次浓墨、淡墨、次淡墨、最淡墨”。五色其实是个概数，水墨画的妙处在于水墨交融的变化莫测，因此在运用上也远不止这五种墨色。如果将复杂的运墨过程看作了简单的色阶划分，其片面性显而易见的。近代林纾曾在五只碗中分置等量的墨汁与不等量的清水，用以作画时的浓淡区分，则过于机械。论者多把“墨有五色”等同于“运墨而五色具”，方薰《山静居画论》：“墨法浓淡，精神变化飞动而已。一图之间，青黄紫翠，霭然气韵，昔人云

‘墨有五色’者也。” （任大庆）

【墨有六彩】 清代唐岱《绘事发微》：“墨有六彩，而使黑白不分，是无阴阳明暗；干湿不备，是无苍翠秀润；浓淡不辨，是无凹凸远近也。凡画山石树木，六字不可缺一。”又说：“墨色之中分为六彩。何谓六彩？黑、白、干、湿、浓、淡是也。六者缺一，山之气韵不全矣。”唐岱将墨经过水调和后在宣纸上产生的色调层次与机理质感，概括成为黑白、干湿、浓淡六种变化，并且在理论上作了进一步阐述：“墨分六彩，而使黑白不分，是无阴阳明暗；干湿不备，是无苍翠秀润；浓淡不分，是无凹凸远近也。”这样的划分较为合理，三对矛盾既互为依存，又互为转化；既阴阳对立，又相生相克，基本涵盖了水墨交融的丰富变化。清代华琳在唐岱之后也提出了类似的观点，《南宗抉秘》云：“前人曰‘五墨’，吾尝疑之。夫干墨固据一彩不烦言而解；若黑也，浓也，淡也，必何如而后别乎湿？湿也又必何如而后别乎黑与浓与淡？今何不据前人之画摘出一笔曰：此湿也，于黑与浓与淡有分者也……盖湿本非专墨，缘黑与浓与淡皆湿，湿即藉黑与浓与淡而名之耳。即谓画成有湿润之气，所谓苍翠欲滴，墨渖淋漓者，亦只谓之彩而不得谓之墨。学者其无滞于五墨之说焉可耳。”他认为干与湿不属于色调层次上的变化，不能称之为墨色，只能称其为彩，因此也说：“黑、浓、湿、干、淡之外加一白字，便是六彩。” （任大庆）

【水墨晕章】 五代后梁荆浩《笔法记》：“夫随类赋彩，自古有能，如水墨晕章，兴吾唐代，故张璪员外树石，气韵俱盛，笔墨积微，真思卓然，不贵五彩，旷古绝今，未之有也。”水墨晕章：将墨用水晕开，使其有浓淡变化。墨章就是墨分五彩，从极浓到极淡，分五种色阶，即色彩学所说的“调子”。

（李芹）

【墨法淡则浓托，浓则淡消】 清代郑绩《梦幻居学画简明·论墨》：“山水墨法淡则浓托，浓则淡消，乃得生气，不然竟作死灰，不可救药。”是说画山水表现淡的地方应以浓墨来衬托，表现浓的地方应以淡墨来溶解，浓淡相生，相辅相成，生气盎然。 （张曼华　谢江岚）

【得意】 唐代张彦远《历代名画记·论画体工用拓写》：“运墨而五色具谓之得意。”“得意”是谓得行其意，达到目的。 （周积寅）

【墨者，高低晕淡，品物浅深，文彩自然，似非因笔】 五代后梁荆浩《笔法记》：“墨者，高低晕淡，品物浅深，文彩自然，似非因笔。”其意是说笔所以钩轮廓，墨所以显体积、表远近。墨华淹润，文采自然，要不见用笔的痕迹。葛路《中国古代绘画发展史》释云：“用笔虽有法则，但要加以变化，用笔要灵活生动；用墨要渲染物象的立体感和明暗关系。比如石头受光面要淡，背光面要浓，根据对象的色彩深浅变化用墨，因此，墨法实际上是起色彩的效果，或者说是色彩的丰富。所以荆浩讲‘随类赋彩，自古有能，如水墨晕章，兴我唐代’。”

（张曼华）

【不肯于绢上作一笔】 南宋赵希鹄《洞天清禄集》载米芾作画对所用纸张的讲求：“米南宫作墨戏，不专用纸。或以纸筋，或以蔗滓，或以莲房，皆可为画。纸不用胶矾，不肯于绢上作一笔。”从存世米家父子真迹看，如米芾的《珊瑚笔架图》，米友仁《潇湘奇观图》卷、《潇湘图》卷、《远岫晴云图》轴等，皆为纸本，以证实其“不肯于绢上作一笔”。中国绘画在元代前大多以绢作画，此后的文人画家多以纸作画，而纸绢又分生绢熟绢、生纸熟纸，不同质地所表现出来的画面效果是不同的，并呈现出多种不同的风格。如，元四大家之一的吴镇“从其取画虽势力不能夺，惟以佳纸投之按格需其自至欣然，就几随所欲为，乃可得也。故仲圭于绢素画绝少”。（孙作《沧螺集》）黄公望提出：“作画用墨最难，但先用淡墨，积至可观处，然后用焦墨、浓墨，分出畦径远近。故在生纸上，有许多滋润之处。”他首倡用生纸，不用熟纸。熟纸经过矾水，着笔滞涩。以前虽有人用生纸画的，但经子久确定后方成为文人画专用纸质。在熟纸上作画，墨是墨，纸是纸。而在生纸上作画，纸墨融合，滋润而有生气，有精神。在中国绘画史上，画风变化和用纸变化有着内在关联。元代所以轻绢乃至弃绢重纸，完全是强调主观情感抒发的风气使然。可以说，在纸或绢上的作画风气的变迁，见证了中国绘画史的发展流变过程。而在生纸上作画风气的兴起是文人画风盛行的不可缺少的一个重要因素。

（张曼华）

【落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也】 北宋郭若虚《图画见闻志》卷四“徐熙”条：“落墨为格，杂彩副之，迹与色不相隐映也。”概括了五代“野逸”风格的徐熙画法特点。以前的或同时期的

院体工笔画法，有用小笔细线钩好后依线晕染淡墨打底，而后在淡墨之上再晕染颜色的步骤定式，该定式中的墨色与颜色相互的隐然映照，具有细腻柔和微妙的效果。但徐熙画法自出机杼，往往不钩墨线直以墨色渲染或墨色笔触进行表现，在“迹与色不相隐映”之中显出生动的技法效果。从而以“野逸”的文人性质的风格，始与院体工笔的“富贵”风格分流。（孔六庆）

【破墨润媚，取象幽奇】 北宋郭若虚《图画见闻志》卷四“李宗成”条：“破墨润媚，取象幽奇。”破墨：或先用墨后用水破或先用水后用墨破，产生水气淋漓而生动的水墨画法。润媚：滋润而悦目。幽奇：造型幽深奇绝。破墨画法能产生滋润悦目、



现代·刘海粟《天外群峰慈光阁》

幽深奇绝的艺术效果。（孔六庆）

【作画用墨最难】 元代黄公望《写山水诀》：“作画用墨最难，但先用淡墨，积至可观处，然后用焦墨，浓墨分出畦径远近。故在生纸上有许多滋润处，李成惜墨如金是也。”中国画自唐代以后以水墨画为主，水墨成为主要的媒介。在元代以前水墨画多以绢本为主，而纸本较少。但随着文人写意绘画的兴起，在生纸上进行绘画创作的情况日益增多。这种审美观念的转变必然要求与之相匹配的创作技巧。与绢本相比，生纸本有其明显的特点，首先是对于水墨的表现来说更为敏感，层次也更为丰富。但另一方面，在纸本上进行绘画是无法更改的，它不像绢本具有一定的可修改性，例如，墨色太浓，可以洗淡，这种性能是生纸所不具有的。以往画家在绢上画画逐渐积累的经验，在一定程度上并不适用于生纸，因此，如何使用水墨与当时绘画材质的逐渐转化形成了一个亟待解决的问题。黄公望作为元代著名的文人画家之一，也是元代水墨绘画成就的最高代表之一，其对于水墨的使用有丰富的经验积累。黄公望认为作画时应先用淡墨，并以积墨的技法来累积墨色的层次，最后再以浓墨和焦墨来分出景物的远近与轻重。这种方法是黄公望在适应材质性能基础之上进行的经验总结，其合理性在中国传统绘画后来的实践过程中得到了充分证明，成为了其后文人画家在水墨画中普遍遵守的技术法则。

（刘亚璋）

【干湿】 与“枯润”意同。明代顾凝远《画引》：“墨太枯则无气韵，然必求气韵而漫羡生矣；墨太润则无文理，然必求文理而刻画生矣。”清代原济《石涛题画选录》：“笔枯则秀，笔湿则俗。今云间笔，多有此病。”清代张庚《国朝画征续录》卷下：“古人画山水多湿笔，故云：‘水晕墨章，兴乎唐代，迄宋犹然，迨元季四家，始用干笔，然吴仲圭犹重墨法，余亦浅绛烘染，有骨有肉。至明董宗伯合倪黄两家法，则纯以枯笔干墨，此亦晚年偶尔率应，非其所专。今人便之，遂以为艺林绝品而争趋焉。虽若骨干老逸，而气韵生动之法，失之远矣。盖湿笔难工，干笔易好。湿笔易流于薄，干笔易见于厚。湿笔渲染费功，干笔点曳便捷。此所以争趋之也。由是作者、观者，一于耳食，相与侈大矜张，遂盛行于时，反以湿笔为俗工而弃之，过矣……盖北苑骨藏于肉，巨然于肉透骨，后之学者，

以骨易见笔，肉难征墨，由是肉见消而骨加出，迄于今有过于尚骨者，几成骷髅矣，尚得谓之画哉？’”清代郑绩《梦幻居画学简明》：“白苧桑翁谓‘作画尚湿笔，近世用渴笔，几成骷髅。’似此未免偏论。盖古人云：‘笔尖寒树瘦，墨淡野云轻’，又何莫非法耶？未可执一偏之论，故薄今人，何也？彼尚湿笔者，视渴笔成骷髅；其爱焦笔者，岂不议润笔为臃肿邪？好咸恶辛，喜甘嫌辣，终日诤诤，究谁定论？不知物之甘苦，各有所长，画之湿干各自为法。善学者取长捨短，师法补偏，各臻其妙，方出手眼，毋执一偏之论而局守前言也。”清代葛金烺题画：“但董（其昌）有干有湿，而李（流芳）以湿胜；董有细有粗，而李以粗胜。盖董兼学力，李任天趣也。”俞剑华《中国画理论初稿》油印本评述：“在唐宋人物画上，因为只用线钩墨线，所以不发生水墨问题，也不发生干湿问题。自中唐以后，山水画兴，除钩线以外，必须有阴阳、浓淡的渲染，因之水墨画兴，而干湿的问题亦随之而来。杜甫所说‘元气淋漓障犹湿’，张璪的双管齐下，一为生枝，一为枯枝，王洽的泼墨，都是湿笔。就是荆、关、李、范，董、巨、郭（熙）、米、李、刘、马、夏，也还都是湿多于干。直到元四家始多用干，而浙派仍复用湿。董其昌仍多用湿，其干者不过偶一为之。八大、石谿、渐江的山水用干，而石涛、半千、瞿山的山水用湿。至四王、吴恽仍是干湿互用，并不专门用干，专门用干者只有一个程邃。至于张庚所说，只是笼统言之，并未加以具体的分析。唐宋画所以用湿，是由于画绢，绢有矾，宜于画湿。元明清画所以用干，是由于用纸，纸无矾宜于用干。明代用半生半熟的纸，仍宜于用湿；清代用纯生纸，宜于用干，但在生纸熟练掌握之后，更富于水墨润泽趣味，故又多用湿。画之或干或湿，由于时代不同，纸绢不同，画派不同，画法不同，画家不同，而有各种变化。干有干的好处，湿有湿的优点，干湿互用，又有干湿互用的好处。画的好坏，不在干湿，以干湿定画的好坏，同是皮相之论。画家能用干就用干，不必强他去用湿；画家能用湿就用湿，也不必强他去用干。郑绩的见解是非常公允的。至于原济的话‘笔枯则秀，笔湿则俗’，只是说学董其昌的有此弊，并非所有的画都是如此，否则他自己就喜用湿笔，何以未见其俗呢？” （周积寅）

【枯润】 见“干湿”条。

【墨太枯则无气韵，墨太润则无文理】 明代顾凝远《画引》：“墨太枯则无气韵，然必求气韵而漫羡生矣。墨太润则无文理，然必求文理而刻画生矣。凡六法之妙，当于运墨先后求之。”是谓绘画用墨枯润之规律。漫羡者，散漫也。顾凝远认为，在墨色的枯润之间，存在着微妙的玄理。用墨过于枯燥，就没有气韵可言。但是，如果为了追求气韵而用润墨，就会走上另一个极端，即导致墨法的散漫。用墨过于滋润，就没有文理可言。但是，如果拘泥于追求文理，就会导致墨法的刻画呆滞。他在论述“气韵”的话题时这样说道：“六法中第一气韵生动，有气韵则有生动矣。气韵或在境中，或在境外。取之于四时寒暑晴雨晦明，非徒积墨也。”也就是说，顾凝远认为墨本身只是绘画作品中产生气韵的必要条件，而不是充分条件。只有在用墨的过程中把绘画的精神体验“取之于四时寒暑晴雨晦明”，才有可能使墨法与气韵相结合，最终达到在绘画作品中表现气韵的目的。顾凝远在《画引》中还提出“无墨而无笔”和“有墨而有笔”的概念。他认为：“以枯涩为基而点染蒙昧，则无墨而无笔。以堆砌为基而泼发不出，则无墨而无笔。先理筋骨而积渐敷腴，运腕深厚而意在轻松，则有墨而有笔。”这些说法跟顾凝远的“墨太枯则无气韵”、“墨太润则无文理”等说法互相呼应，构成了《画引》关于墨法的整体观点。“以枯涩为基”者，如果一味地枯涩下去，必无气韵可言。如果在枯涩的基础上“点染蒙昧”，势必导致墨法的散漫。“以堆砌为基”者，如果泼发不出则无文理可言，如果过分强调文理则失之于刻画呆滞。 （王嘉）

【惜墨如金】 北宋费枢《钓矶立谈》：“李营丘惜墨如金。”元代黄公望《写山水诀》：“作画用墨最难，但先用淡墨，积至可观处，然后用焦墨、浓墨分出畦径远近。故在生纸上有许多滋润处，李成惜墨如金是也。”惜：爱惜。爱惜乌墨如黄金，极言不轻易下笔。《黄宾虹画语录》释云：“古人有‘惜墨如金’之说，这是要你作画认真，笔无妄下，不是要你少用墨。世间有美酒，就是要善饮者去尝；中国有墨，就是要书画家尽情的去用；善水者，可以在小港中游，也可以在大海中游；善画者，可以只作三两笔便成一局的佳构，也可以泼斗墨而成一局好画。” （周积寅）

【泼墨者用墨微妙】 明代李日华《竹□画媵》：“泼墨者用墨微妙，不见笔径，如泼出耳。浊者为之，则涂鬼矣，恨不起王洽而问之。”泼墨强调

用墨的微妙丰富，并非不用笔，而是不留笔的痕迹就如同泼出的一样。清代邹一桂《小山画谱》云："唐时王洽，性疏野好酒，醺酣后以墨泼纸素，或吟或啸，脚蹴手抹，随其形状为山石云水，悠忽造化，不见墨污。"现代潘天寿《听天阁画谈随笔》云："泼墨法以较多量不匀之墨水，随笔挥泼于画纸之上而成者，与积累固不相同，与破墨亦全异样，然泼之过甚，是泼也，而非画也。"现在将笔酣墨饱，水墨淋漓，犹如水墨泼洒于绢素之上的作品皆称为"泼墨"法。（陈见东）

【墨则雨润】 明代徐渭《徐文长三集·与两画史》卷十六："百丛媚萼，一干枯枝，墨则雨润，彩则露鲜，飞鸣栖息，动静如生，悦性弄情，工而入逸，斯为妙品。"敏泽《中国美学史》卷二释云："'墨则雨润'，即泼墨淋漓、豪放横逸的风格，这正是徐渭水墨写意画的风格，不同于其他同类画家的淡墨疏斜的特点。"（周积寅）

【墨痕圆绽】 清代沈宗骞《芥舟学画编·山水·用墨》卷二："老墨者，盖取气色苍茫，能状物皴皱之喻。此种墨法，全借笔力以出之，用时要飒飒有声，从腕而来，非仅指头挑弄，则力透纸背而墨痕圆绽。"指笔迹圆润之中又有飞白之显布。

（王凤珠）

【墨以破用而生韵】 清代笪重光《画筌》："墨以破用而生韵，色以清用而无痕。""墨以破用而生韵"，讲的是破墨之法的运用，用水破浓墨，或用浓墨破淡墨，或用淡墨破浓墨，以使墨色浓淡相互渗透掩映，达到滋润鲜活的生动效果，也即"生韵"。《黄宾虹画语录》云："破墨法，即以浓墨渗破淡墨，或以淡墨渗破浓墨。又直笔以横笔渗破之，横笔以直笔渗破之。均宜将干未干时行之。破墨之效果，如见雨露滋润，永远不干却于纸上者。能如此，则所画物像，分明鲜明，气韵亦随之而生。"

（张芳　贺万里）

【墨之气骨由笔而出】 清代布颜图《画学心法问答》："古所谓用墨不为墨用者，即善用墨者。笔墨相为表里。笔有气骨，墨亦有气骨，墨之气骨由笔而出。"气骨：风格骨力。是谓以墨表现绘画作品的风格骨力，是取决于用笔来完成的。（王凤珠）

【用墨惟在洁净】 清代方薰《山静居画论》："用墨无他，惟在洁净。洁净自能活泼。涉笔高妙，存乎其人。"用墨之道只在洁净，墨色洁净，自



明·徐渭《黄甲图》

然能够鲜活生动。（王凤珠）

【墨气要厚、要活】 清代龚贤《柴丈画说》：“墨气要厚、要活。墨气不可岁月计，年愈老墨愈厚，巧不可得而拙者得之，功深也。郑子房曰：柴丈墨气如炼丹，墨气活丹成矣。此语近是。”所谓“墨气要厚、要活”，必须靠画家长期的磨炼功夫。厚、活的效果当体现在一个“润”字上，这是他对墨气审美的一个根本要求。为何要“润”？“墨色不滋润谓之枯，枯则无生意。”（郭熙、郭思《林泉高致》）他说：“润非湿也。”（《柴丈画说》）“此学石田老人雨林也。千载之下，犹见苍翠欲滴，此在润不在湿，润墨鲜，湿墨死。墨含笔内为润，墨浮笔外为湿。”“虽寒林，欲望之有秀色，所以然笔健而墨润。寒林，墨气不宜太浓，若含烟露者淡故也。入烟一层又淡一层。”（《半千课徒画说》）“寒林稍枯不妨，春林便宜润耳。”（《柴丈画说》）显然，要表现出江南雨林之苍翠欲滴，寒林望之有秀色以及春林等，都在于用墨的“润”，为达到这种“润”，他在继承宋人“积墨法”的基础上，创造了新的墨气法，即来去多次的皴擦渲染，画树则以不同程度层次的皴擦渲染，多至六七次，变现出晴林、烟林、雨林、朝林种种之分。运用黑白、浓淡对比手法，所谓“非黑无以显其白，非白无以显其黑”（《半千课徒画说》）。淡者所以让浓之显，使淡墨种种，愈淡愈鲜，望之若有五色。于浓墨中显出丰富活泼的明暗层次变化，画出山林的茂盛，气之浑厚，色之苍秀，显出空间深远，阳光明媚，峰峦宛有反照之色。用墨上的成就，形成了他墨色浓重，沉雄深厚的独特艺术风格。（周积寅）



清·龚贤《湖滨草阁图》

【用墨妙谛】 清代沈宗骞《芥舟学画编·用墨》：“诸公用墨妙谛，皆出自笔痕间，至其凹处及晦暗之所亦犹夫人也。”谓用墨的妙诀。（周积寅）

【用墨洒脱】 清代沈宗骞《芥舟学画编·用墨》：“山樵（王蒙）用墨洒脱。”谓用墨潇洒不拘。

（周积寅）

【用墨缥缈】 清代沈宗骞《芥舟学画编·用墨》：“云林（倪瓒）用墨缥缈。”谓用墨清淡隐隐约约若有若无的样子。（周积寅）

【用墨淋漓】 清代沈宗骞《芥舟学画编·用墨》：“仲圭（吴镇）用墨淋漓。”谓用墨充盛酣畅。

（周积寅）

【用墨华润】 清代沈宗骞《芥舟学画编·用墨》：“思翁（董其昌）用墨华润。”谓用墨光华滋润。

（周积寅）

【墨为我用与我为墨用】 清代邵梅臣《画耕偶录》：“用浓墨有火候，火候到者，墨为我用。力能使墨愈浓愈妙。古名家无淡墨画。火候不到，我为墨用，俗所谓吃不住，是宁用淡墨为是。”指掌握墨色的浓淡变化与画家绘画功夫深浅的关系。

如果能掌握运用墨色的浓淡变化，即在最浓的墨里调入少许水的份量，使墨色较浓重而又蓊郁深厚，这是"墨为我用"；如果不能较好地掌握浓墨的水量，说明功夫不到，则是"我为墨用"。（陶明君）

【用墨有七法】 《黄宾虹画语录》："用墨有：浓墨法、破墨法、积墨法、淡墨法、泼墨法、焦墨法、宿墨法。作一幅画，均可巧妙运用。倘能极其自然，即得上乘之奥秘，可谓之法备。"《书画篆刻实用辞典·五笔七墨》释云："浓墨法，指用墨深处异常黝黑，浓如点漆；破墨法，指以淡破浓或以浓破淡，使凹深凸浅各自分明而又互相融合；积（渍）墨法，指以墨水或浓或淡层层染之，使染中有皴法，层层深厚而有条不紊；淡墨法，指墨滃瀚淡，浅深得宜；泼墨法，指先以淡墨落定，后蘸湿墨一气写出，再以淡湿墨笼其浓处，取其自然渗化；焦墨法，指用极浓墨运以渴笔，视若枯燥而意极华滋；宿墨法，指用隔宿沉淀之墨渴笔出之，使精洁不污而厚若丹青。" （周积寅）



现代·黄宾虹《高秋图》

【浓淡】 张彦远《历代名画记》卷九："翟琰者，吴生弟子也。吴生每画，落笔便去，多使琰与张藏布色，浓淡无不得其所。"清代笪重光《画筌》："宜浓而反淡，则神不全；宜淡而反浓，则韵不足。"清代恽寿平《南田画跋》："青绿重色为秾厚易，为清淡难。为清淡矣，而愈见秾厚为尤难。惟赵吴兴洗脱宋人刻画之迹，运以虚和，出之妍雅，秾纤得中，灵气惝恍。愈浅淡愈见秾厚。所谓绚烂之极，仍归自然，画法之一变也。"清代王原祁《麓台题画稿·题仿梅道人(与陈七)》："笔不用烦，要取烦中之简；墨须用淡，要取淡中之浓。"俞剑华释云："浓淡是专指用墨用色而言。大致古代用浓墨，元明以后似渐用淡墨。浓墨取其厚重，淡墨取其空灵。浓墨经久不退，虽经千百年，而光彩焕然；淡墨经久易失，时间一久，纸绢一黑，则墨色处于微茫有无之间，不可见了。古代用重色，用矿物质色，故经久不变；元明以后用淡色，用植物性色，时间一久，便淡然无色。用浓墨要有光彩，不是糊涂一片；用浓色要古雅，不要满幅火气。浓不失之浊，艳不失之俗，淡不失之轻。浓艳而有淡雅之气息，清淡而有浓厚的骨力。至于具体应用，要浓中有淡，淡中有浓，浓淡相间。从极浓到极淡，要有层次，要有变化，要浑然一体，不可片浓片淡，各自孤立。"(《中国画理论初稿·两点论》油印本)

（周积寅）

【浓淡得宜】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论忌》："盖山石必有阴阳，有阴阳，则有明晦，有明晦，则有浓淡矣。更有渲淡接气，以补意到笔未到之处。故或无或有，如烟如云，生动活泼之机，全向墨中浓淡微妙而出。浓淡得宜，则通幅生动，浓淡失宜，则全图死煞。学者最宜留心也。"表现物象之阴阳、明晦之浓淡，都应当配得恰到好处，才可能使整个作品充满生机。清代笪重光《画筌》亦云："宜浓而反淡，则神不全；宜淡而反浓，则韵不足。" （万叶）

【润墨鲜，湿墨死】 清代龚贤《柴丈画说》：

"此学石田老人雨林也，千载之下，犹见苍翠欲滴，此在润不在湿。润墨鲜，湿墨死。墨含笔内为润，墨浮笔外为湿。"润与湿都涉及墨中水份的使用和控制问题。润与湿关系到水份使用的适度与否。润墨的水份控制得当，不掩盖笔法，显得充满生命力；而湿墨由于水份过多，膨胀过快，掩盖了笔法痕迹，绘画作品就显得过于湿渗而缺乏了生气。

（陈见东）

【用墨贵在能黑】 近代金绍城《画学讲议》卷上："用墨贵在能黑。"释云："而其黑也，非谓乌烟瘴气，填塞满纸，若新自染坊中取出者也。盖能淡而后能浓，能白而后能黑；不有淡者，何以知其浓；不有白者，何以显其黑。故欲知其黑也，先求白；欲其浓也，先求其淡。层层皴染，由浅入深，迨其将成也。于其山棱石隙、树角屋脊，着一二焦墨、浓墨以醒之，觉烟云缥缈中，有墨如漆，光明照眼。此真所谓画龙点睛者，黑在其中矣。"

（王凤珠）

【无墨求染】 北宋刘道醇《圣朝名画评》："所谓六长者……无墨求染五也。"清代布颜图《画学心法问答》释云："所谓无墨者，非全无墨也，干淡之余也。干淡者实墨也，无墨者虚墨也。求染者以实求虚也，虚虚实实，则墨之能事毕矣。"无墨求染，即虚中求实、实中求虚的意思。（周积寅）

【画中有龙蛇】 《黄宾虹画语录》："画中有龙蛇。"指一幅山水画尽管层层递加，笔墨交迭重实，但画面却仍是光亮有生气，似有龙蛇隐藏其中。黄宾虹的山水画之所以能达到此境界，在于他有精深的笔墨修养，能通过泼墨、积墨、宿墨、破墨互用而使画面层层深厚，又妙用"亮墨"来点醒画面，使山峦从黑、密、厚、重之中透出斑斑点点空灵的"活眼"，产生一种灵动之感。（陶明君）

【水墨画中墨是主要的】 《李可染画论》："水墨画中墨是主要的。墨要画够，明暗笔触，都要在墨上解决。上色时，必须调得多些，切忌枯干。老画家说，要'水汪汪的'，才有润泽的效果。"在水墨画创作中，李可染的山水画在用墨上形成了独具个性的语言，在传统的基础上实现了创新，所以根据自己的创作经验，他认为用墨在水墨画中发挥着主要的作用。用墨可以表现出明暗光线变化，李可染的画法吸收的西方绘画的明暗手法而形成自己独特的用墨方法，水墨晕染，酣畅淋漓。（李芹）



清・樊圻《柳溪渔乐图》

【用墨须能变化复杂，又不落碎、弱、平、浊】 潘天寿《论画残稿》："用墨须能变化复杂，又不落碎、弱、平、浊。远视之，整体精神灿然豁人眼目者，可入堂奥。"是谓绘画之墨法，应该在变化中求其奥妙。变化之时，既要做到"复杂"，又要注意避免"碎"、"弱"、"平"、"浊"的毛病。潘天寿所云之"复杂"，是指不断"变化"的"复杂"，死守某一种墨法，或者在墨法的变化使用之中缺少主动的精神，都难以达到"复杂"的境地。再者，所谓"复杂"并不是把画面弄得不可收拾，而是把画面收拾得妥妥当当，是要有"骈臻百彩"的画面效果。在"变化复杂"的同时，潘天寿还指出必须防止"碎"、"弱"、"平"、"浊"的毛病。所谓"碎"，简单地说就是缺乏"整体精神"。所谓"弱"，就是气息薄弱而不能"灿然豁人眼目"。所谓"平"，就是疏于变化。所谓"浊"，就是模糊而不清晰。（王嘉）

【醉墨醉笔】 唐代李肇《国史补》上卷：相传唐代张旭醉后草书，挥笔大叫，以头投水墨中而书之。《宣和画谱》："僧居宁，毗陵人。喜饮酒，酒酣则好为墨戏，作草虫，笔力劲峻，不专于形似。每自题云：'居宁醉笔。'梅尧臣一见咏其超绝，因赠以诗，其略云：'草根有纤意，醉墨得已熟。'于是居宁之名藉甚，好事者得之遂为珍玩耳。"是指一些古今书画家喜饮酒，以酒酣激发灵感，遂大笔挥洒，写字作画，呈现出一种笔力劲峻，墨色淋漓，气势雄浑的风貌，主要用于草书或写意画，后人将这种酒醉中所作的书画，称之为"醉墨"或"醉笔"。现代画家傅抱石以醉墨、醉笔著称，曾刻有一方书画用印："往往醉后。"（周积寅）

【有笔有墨】 五代后梁荆浩《笔法记》："吴道

子画山水有笔而无墨，项容有墨无笔。吾当采二子之所长，成一家之体。”具体来看，荆浩认为：“项容山人树石顽涩，棱角无缒，用墨独得玄门，用笔全无其骨。”“吴道子笔胜于象，骨气自高，树不言图，亦恨无墨。”对于这一问题，相关的论述观点有：北宋韩拙《山水纯全集》：“有笔无墨者，见落笔蹊径而少自然；有墨而无笔者，去斧凿痕而多变态。”元代黄公望《写山水诀》：“山水中用笔法谓之筋骨相连，有笔有墨之分。用描处糊突其笔，谓之有墨。水笔不动描法，谓之有笔。”明代董其昌《画旨》：“但有轮廓而无皴法即谓之无笔；有皴法而不分轻重向背明晦即谓之无墨。”清代唐岱《绘事发微·墨法》：“有笔而无墨者，非真无墨也，是皴染少，石之轮廓显露，树之枝干枯涩，望之似乎无墨，所谓骨胜肉也；有墨而无笔者，非真无笔也，是钩石之轮廓，画树之干本，落笔涉轻而烘染过度，遂至掩其笔损其真也。观之似乎无笔，所谓肉胜骨也。”潘天寿《听天阁画谈随笔》：“画事用墨难于用笔，故吾国绘画，由魏晋以至隋唐，均以浓墨线作轮廓。吴道子作人物山水，尚如是，故有洪谷子(荆浩)有笔无墨之评也。自王摩诘始用渲淡，王洽始用泼墨，项容、张璪、董、巨、二米继之，渐得墨色之备，可知墨色之发展，稍后于笔也。然而笔为画之骨，墨为画之肉，有笔无墨非也，有墨无笔亦非也。”在中国画创作中的用笔用墨，钩勒轮廓是用笔，渲染明暗是用墨；刚硬挺拔、缭绕婉转、柔和秀逸、曲折顿挫在于笔的作用，水墨淋漓、浓淡干湿、烘染托晕、烟云缥缈在于墨的作用。画家的个性不同，对于笔墨的使用也不同，有的画家以用笔为主，有的以用墨为主，有的笔墨兼重，构成不同的笔墨语言特色。 (李芹)

【笔使巧拙，墨用轻重】 (传)五代后梁荆浩《山水节要》：“笔使巧拙，墨用轻重。使笔不可反为笔使，用墨不可反为墨用。凡描枝柯苇草楼阁舟车运笔宜巧，山石坡崖苍林老树运笔宜拙。虽巧不离乎形，固拙亦存乎质。远则宜轻，近则宜重，浓墨莫可复用，淡墨必教重提。”水墨画在用笔上有“巧”、“拙”之分，“巧”讲究笔法的精细灵巧，“拙”体现的是笔法的粗放稚拙。用墨上有“轻”、“重”之分，“轻”指墨色的淡逸，“重”指墨色的浓重。在创作中用笔用墨要有变化，有巧有拙，有轻有重，形成丰富的笔墨语言。根据不同的客观对象，采用不同的用笔用墨方法，体现笔墨语言的表现力。 (李芹)

【笔迹不混成谓之疏；墨色不滋润谓之枯】 北宋郭熙、郭思《林泉高致》：“笔迹不混成谓之疏，疏则无真意；墨色不滋润谓之枯，枯则无生意。”作画用笔要自然熟练而浑然天成，否则就显得荒疏，不能真实地表现自然生气。用墨要滋润，否则就会显得干枯，干枯便没有勃勃生机。作画对于用笔用墨要把握住度，不能一味求之，而走向过度失当。 (李芹)

【笔与墨，人之浅近事】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·画诀》：“一种使笔不可反为笔使，一种用墨不可反为墨用。笔与墨，人之浅近事，二物且不知所以操纵，又焉得成绝妙也哉！”(传)荆浩《山水诀》云：“使笔不可反为笔使，用墨不可反为墨用。”意谓如果画家不能以意境去驾驭笔墨，反而被笔墨驱使，那么，画家的情思、个性特征就无法得以表现，笔墨自身的意义也得不到体现。因此，郭熙认为笔墨必须服从于意境的创造。从另一方面来讲，意境的表现又始终离不开笔墨，因此，笔墨虽为“浅近事”，但郭熙却未尝忽略之。这一点，在《林泉高致》中多次提及并强调。 (张金东 刘亚璋)

【落笔之际，未尝以傅色晕淡细碎为功】 北宋郭若虚《图画见闻志》卷四“徐熙”条：“熙自撰《翠微堂记》云：落笔之际，未尝以傅色晕淡细碎为功。”徐熙自撰的《翠微堂记》已经不可寻，仅在此语中留下了惟一的信息，即徐熙落墨画法的粗笔性，既开创了“野逸”风格的基础，也成为水墨花鸟画的先行。 (孔六庆)

【笔墨畦町】 元代汤垕《画鉴·论画山水》：“王洽泼墨成山水，烟云惨淡，脱去笔墨畦町……甚有意度。”畦，指田界；町，指有土埂围着的一块块排列整齐的田地；笔墨畦町，指绘画中的程式成法。汤垕这里用“脱去笔墨畦町”来形容泼墨山水画的创始人，唐代著名山水画家王洽，大胆突破“大小李将军”一派工整细致的青绿山水画表现风格，不受前代成法所限制，代之以水墨为主，笔墨恣意泼洒，如飞如动，酣畅淋漓。画面上淡淡浓浓，随其形状，为山为石，为云为水，应手随意，生动自然，看不出墨污的痕迹。至宋元，有少数画家，如米芾父子、牧溪、高克恭、方从义等远承其法。 (荆琦)

【必八法皆通，乃谓之善用笔墨】 明代唐志契《绘事微言·用墨》：“古画谱云：用笔之法未尝不详且尽，乃画家仅知皴、刷、点、拖四则而已。此外如斡之一字、渲之一字、捽之一字、擢之一字，其谁知之？宜其画之不精也。盖斡者以淡墨重叠六七次加而成深厚也；渲者有意无意用细笔细擦而淋漓，使人不知数十次点染者也。捽与擢虽与点相同，而实相异：捽用卧笔，仿佛乎皴而带水；擢用直指，仿佛手点而用力。必八法皆通，乃谓之善用笔墨。”唐氏所云用笔用墨之八法来源于北宋郭熙、郭思《林泉高致·画诀》：“淡墨重叠旋旋而取之，谓之斡淡；以锐笔横卧重重而取之，谓之皴擦；以水墨再三而淋之，谓之渲；以水墨滚同而泽之，谓之刷；以笔头直往而指之，谓之捽；以笔头特下而指之，谓之擢；以笔端而注之，谓之点，点施于人物，亦施于木叶；以笔引而去之，谓之画，画施于楼屋，亦施于松针。”（王凤珠）

【文人之画在笔墨】 《盛京故宫书画录》载明代陈继儒论画：“文人之画，不在蹊径，而在笔墨。李营丘惜墨如金，正为下笔时要有味耳。元四大家皆然。”陈继儒认为文人画的价值就在于“笔墨”的趣味，而不在于蹊径。蹊径：指小路，后引申为方法、门径的意思。《吕氏春秋·孟冬》：“备边境，完要塞，谨关梁，塞蹊径。”《荀子·劝学》：“将原先王，本仁义，则礼正其经纬蹊径也。”这里的“蹊径”是指画家描绘景物的能力。

（刘亚璋）

【笔墨相得则气韵生】 清代龚贤《自藏山水图》轴：“画以气韵为上，笔墨次之，丘壑又次之。笔墨相得则气韵生，笔墨无通则丘壑其奈何?”作画描绘千岩万壑，求得对自然物象刻画的精细深入，如果仅仅是造型准确，笔墨语言上却没有精彩之处，墨如槁灰，笔如败絮，即便是造型完备也算不上是好画。水墨画创作追求气韵生动，这需要由笔墨来完成。用笔要得笔法，用墨要有墨气。笔法墨法得当，则丘壑显现，气韵生成。（李芹）

【笔法与墨气】 清代龚贤《龚半千课徒画稿》（四川省博物馆藏）：“墨气中见笔法，则墨气始灵；笔法中有墨气，则笔法始活。笔墨非二事也。”笔和墨实际上不能各自独立存在，一个笔触下去，既是用笔，又是用墨。尽管笔和墨实际上不可分割，但按照习惯，人们通常把笔的运行方式如钩勒、皴擦、点、染叫做“笔法”，把墨的色相如焦、浓、重、淡或因所含水分多少不同而引起的枯、湿效果叫做墨法或墨气。笔和墨之间，笔居主导地位。中国画史上经历了一个开始只重用笔，而后才讲笔墨并重的发展过程。在“四要”中，龚贤则将笔法与墨气列为第一、第二“要”，分别论述其审美价值。在笔法总的审美要求上，他主张要“古”、“健”。“古”即不同时俗；“健”即遒劲，他认为“遒劲是画家第一”。他解释道：“遒者柔而不弱，劲者刚而不脆。一笔是则千笔万笔皆是，一笔不是则千笔万笔皆不是。满纸草梗无益也。草，言太弱；梗，言太硬。寓刚于柔之中谓之遒劲。遒劲之法不独画树，画山画石皆用之。”（《龚半千课徒画稿》）遒劲之法，是中国画家作画用笔的最高美学准则。就是说用笔不能太刚，太刚易折，当是不刚而刚；不能太柔，太柔易废，当是似柔非柔。只有有刚有柔，互相互发，互相补充，才能呈现出一种绵里藏针的笔力之美。清·华琳《南宗秘诀》说：“其法不外圆厚，中锋则圆，出纸即厚。”龚贤《龚半千课徒画稿》早已指出：“画之妙处在笔圆气厚。笔中锋始圆，笔圆则气厚矣。”因此，他在笔锋的运行上，专注于中锋：“笔要以中锋为第一，惟中锋乃可以学大家，若偏锋则不能见重于当代，况传后乎？中锋乃藏，藏锋乃古，与书法无异。笔法古乃疏，乃厚，乃圆活，自无刻、结、板之病。”（《柴丈画说》）其实中锋、偏锋，都是前人在实践中创造出来的，各有不同的风格和审美价值。如中锋行笔能使点画充分圆满，显出浑融含蓄的筋骨美。若把握不住，当然也会像华翼纶《画说》所云：“非卧如死蚓，即秃如荒僧，且条如描花样”，产生“刻、结、板之病”。不过他的中锋实在用得很好，具有古、健的妙处，表现了林木山石的生机。程正揆评论说：“铁干银钩老笔翻，力能从简意能繁。”中肯地指出了他在笔法上的特点与成就。关于墨气，他曾说自己的用墨胜于用笔，恰好说明他在艺术技巧与形式美上的特点。他在《柴丈画说》中说：“墨气要厚”、“要活”。“墨气不可岁月计，年愈老墨愈厚，巧不可得而拙者得之，功深也。郑子房曰：柴丈墨气如炼丹，墨气活丹成矣。此语近是。”所谓墨气要厚与活，必须靠画家长期的磨炼功夫。厚、活的效果当体现在一个“润”字上，这是他对墨气审美的一个根本要求。为何要“润”？“墨色不滋润谓之枯，枯则无生意。”（郭熙、郭熙《林泉高致》）

他说“润非湿也”，并举画雨林为例云：“此学石田老人雨林也。千载之下，犹见苍翠欲滴，此在润不在湿，润墨鲜，湿墨死。墨含笔内为润，墨浮笔外为湿。”又举画寒林说：“虽寒林，欲望之有秀色，所以然笔健而墨润。寒林，墨气不宜太浓，若含烟露者淡故也。入烟一层又淡一层。”又举画寒林、春林说：“寒林稍枯不妨，春林便宜润耳。”显然，要表现出江南雨林之苍翠欲滴，秋林望之有秀色以及春林等，都在于用墨的“润”，为达到这种润，他在继承宋人“积墨法”的基础上，创造了新的墨气法，即来去多次地皴擦渲染，画树则以不同程度层次的皴擦渲染，多至六七次，表现出晴林、烟林、雨林、朝林种种之分。运用黑白、浓淡对比手法，所谓“非黑无以显其白，非白无以判其黑”，“淡者所以让浓之显也”，使“淡墨种种，愈淡愈鲜，望之若有五色”，于浓墨中显出丰富活泼的明暗层次变化，画出山林的茂盛，气之浑厚，色之苍修，显出空间深远，阳光明媚，峰峦宛有反照之色。用墨上的成就，形成了他墨色浓重、沉雄深厚的独特艺术风格，与“四王”派系画家玩弄玄虚的枯笔干墨，追求“清疏秀逸之趣”判然有别。他虽十分重视笔法墨气但始终把笔墨作为绘画的方法、手段。他针对当时画坛存在的为笔墨而笔墨的形式主义倾向，在《与恽香山书》中说：“绘事家多为笔墨使，道生是使笔墨者，所谓其愚不可及也。”“为笔墨使者”，是指那些做笔墨奴隶的愚者，只能在古人的笔墨中游荡，笔笔都要交代其出处，不敢越雷池一步，用古人的笔法去套今天的生活，结果画出来的画仍是古人的面目。“使笔墨者”，是指那些做笔墨主人的智者，坚持“笔墨当随时代”，创造性地运用不同的笔墨，表现不同的对象，反应不同的时代，呈现出画家独自的个性。龚贤赞扬恽道生（号香山翁）是一位智者，远使那些愚者望尘莫及。他在《又与胡元润书》中，进一步批评那些愚者：“作者不解笔墨，徒事染刻形似，正如拈丝作绣，五彩烂然，终是女子裙膝间物耳。”同时，又高度评价胡玉昆（字元润）“笔墨各有别趣，在蹊径之外，油然自得，盖能超凡脱俗者，恐未免下士之笑也”。

（周积寅）

【用情笔墨之中，放怀笔墨之外】 清代原济自题《山居图》（载《石涛画集》）：“‘怒猊抉石，渴骥奔泉。’风雨欲来，烟云万状，超逸绝尘，沉着痛快。用情笔墨之中，放怀笔墨之外，能不令欣赏家一时噱绝。”所谓“用情笔墨之中”，指的是以笔墨表现在纸中之画，“以形写画”，以情写景，即画中实的艺术形象；所谓“放怀笔墨之外”，指的是以笔墨表现在纸外之画，即画外虚的艺术形象，“情在形外”。追求的是画家情怀的抒发。（周积寅）

【笔墨当随时代】 清代原济《大涤子题画诗跋》卷一：“笔墨当随时代，犹诗文风气所转。上古之画，迹简而意淡，如汉魏六朝之句；然中古之画，如初唐盛唐，雄浑壮丽；下古之画，如晚唐之句，虽清丽而渐渐薄矣。到元则如阮籍、王粲矣。倪黄辈如口诵陶潜之句：‘悲佳人之屡沐，从白水以枯煎。’恐无复佳矣。”傅抱石释云：“脱离时代的笔墨，就不成其为笔墨。”（《笔墨当随时代》，载《人民日报》1959年8月25日）“笔墨当随时代”正体现出石涛的创新思想。不同时代的绘画作品，有着各自鲜明的时代气息。时代特征、新气息是深入内在的，既体现在题材内容与思想意境中，也体现



现代·傅抱石《雨花台颂》

在笔墨丹青与绘画风格上。山川新景象，有新的起伏跌宕、新的光影色调，有新的空间秩序、新的笔墨语言，它们融为一体，共同传递时代的气息、表现的主题。（李芹）

【粗细厚薄】 清代高凤翰跋画：“昔人论画云：‘粗无怒笔，细无浮墨。’此语非三昧人不能道。”清代邵梅臣《画耕偶录》：“细有笔力，粗有法则。神与古合，法与古离。”清代袁树题画：“薄非在笔少，厚岂缘墨多？”清汪之瑞论画：“厚不因多，薄不因少。”（见清代张庚《国朝画征录》卷中）俞剑华《中国画理论初稿》油印本评述：“粗细厚薄也有内外之分。内就是画家的意思，画家的修养以及画家的个性和风格。外就是画上的笔墨形迹。内的粗细厚薄与外的粗细厚薄，应当一致，但并不一定一致，甚至适得其反。意粗而画细，意厚而画薄；画粗而意细，画厚而意薄，当然也有意与画都粗都细都厚都薄的。意细而笔粗，意厚而笔薄者上；意粗而笔细，意薄而画厚者下。其间区别，甚为微妙，多看古典名作，自能得其中消息，不是语言文字所能形容的。”（周积寅）

【工夫到境】 清代方薰《山静居画论》：“荆浩曰：吴生有笔无墨，项容有墨无笔。作一画，墨之浓淡焦湿无不备，笔之正反虚实、旁见侧出无不到，却是随手拈来者，便是工夫到境。”指画家精通画理，谙熟画法，画时举重若轻，得心应手，从心所欲，若不经意，而法度俱在。荆浩山水画创作对笔墨千变万化效果的强调是建立在他游历名山大川的基础之上的。在这一过程中，画家的思想修养、学识修养、艺术修养都得到了提高和丰富，表现在技法上自然是“在有意无意间，画成自然机趣，天然脱尽笔墨痕迹”，而这正是“工夫到境”的意思所在。（荆琦）

【笔墨条贯】 清代沈宗骞《芥舟学画编・平贴》：“天以生气成之，画以笔墨取之。必得笔墨性情之生气与天地之生气合并而出之，于极繁乱之中仍能不失其为条贯者，方是善画。”杜预《左传序》：“经之条贯，必出于传。”是说分条析理与贯穿综合。这里指笔墨的条理分明，一气贯通。

（周积寅）

【笔中用墨者巧，墨中用笔者能】 清代笪重光《画筌》：“山限空处，笔入无虚；树影微时，墨成烟雾。笔中用墨者巧，墨中用笔者能。”“笔中用墨者巧”：能在笔法中显出墨的轻重、干湿、浓淡，可以说是达到巧妙的地步；“墨中用笔者能”：能在用墨时注意到和笔法的结合，可以说具有了精能的造诣。（王凤珠）

【墨以笔为筋骨，笔以墨为精英】 清代笪重光《画筌》：“墨以笔为筋骨，笔以墨为精英。”筋骨：筋肉和骨头，泛指体格。精英：犹精华，指事物最精粹的部分。其意是说墨是以笔法为体格的，而笔法却是需要墨来作为它的精华。水墨画中以笔运墨，用墨当中体现着笔法，蕴涵着用笔的骨力在里面。用笔的变化通过不同的墨迹表现出来。五代后梁荆浩《笔法记》对于笔有“筋、骨、肉、气”四势之说；元代黄公望《写山水诀》：“山水中用笔法，谓筋骨相连。”笪重光《书筏》：“筋骨不生于笔，而笔能损之益之；血肉不生于墨，而墨能增之减之。”辩证地论述了技巧和笔墨的关系。（李芹）

【笔渴时墨焦而屑，墨晕时笔化而溶】 清代笪重光《画筌》：“笔渴时墨焦而屑，墨晕时笔化而熔。人知抢笔之松，不知松而非懈。人知破墨之涩，不知涩而非枯。墨之倾泼，势等崩云；墨之沉凝，色同碎锦。”屑：琐屑，微细的意思。熔：应作“溶”字。抢笔：书法用笔由蹲而斜上急出曰抢。与“策”（用笔仰横）相似。用墨有干湿浓淡之分，“笔渴时墨焦而屑”指的是墨色干而浓，此时用水少，笔干墨焦。“墨晕时笔化而溶”指的是墨色湿润，此时用水多，笔墨晕染渗化。在具体作画时，要注意到用笔之松，松而非懈；破墨之涩，涩而非枯。泼墨的动势，其状态如云崩散；墨色的渗化，如同碎锦般沉着凝重。（李芹）

【从来笔墨之探奇，必系山川之写照】 清代笪重光《画筌》：“董（源）巨（然）峰峦多属金陵一带；倪（瓒）黄（公望）树石，得之吴越诸方；米家（米芾、米友仁）墨法，出润州城南；郭（熙）氏图形，在太行山右。摩诘（王维）之辋川，关（仝）荆（浩）之桃源，华原（范宽）冒雪，营丘（李成）寒林，江寺图于晞古（李唐），鹊华貌于吴兴（赵孟頫）。从来笔墨之探奇，必系山川之写照。”是谓历来有成就的画家，都是以寻求自己奇异的笔墨，去描绘真实的山河风貌。（周积寅）

【笔墨脱化】 清代王翚、恽寿平评《画筌》：“形容树石之法，不离此种种，而其妙处，全在笔墨脱化。”脱化：即蜕化，本指昆虫等蜕皮后，往往变



北宋·范宽《雪景寒林图》

为另一种形态。此指画中各种物象形貌之创造，其神妙之处，全靠使用笔墨之千变万化。

（周积寅）

【真笔墨】 清代王昱《东庄论画》："运笔古秀，着墨飞动，望之元气淋漓，恍对岚容川色，是为真笔墨。须知此种神韵，全从朝暮四时风晴雨雪云烟变灭间贯想得来。"指真实、生动地表现自然山水的成功之作。（王凤珠）

【气韵出于墨，生动出于笔】 清代布颜图《画学心法问答》："气韵出于墨，生动出于笔；墨要粗糙浑厚，笔要雄健活泼。"自谢赫提出"六法"之首"气韵生动"以来，众多画家以此作为作画评定的首要标准。在这里布颜图把"气韵生动"分开来说，气韵来自用墨的粗糙浑厚等墨色韵味，生动体现在用笔的雄健活泼等笔法变化。这样一来，作画的气韵生动便落实在具体的笔墨语言之上。

（李芹）

【无墨之墨，无笔之笔】 清代布颜图《画学心法问答》："故古人殚思竭虑，开无墨之墨，无笔之笔以取之。无笔之笔气也，无墨之墨神也。以气取气，以墨取墨，岂易事哉！"参见"无墨求染"条。（王凤珠）

【凡画初起时须论笔，收拾时须论墨】 清代王学浩《山南论画》："凡画初起时须论笔，收拾时须论墨，古人所谓'大胆落笔，细心收拾'也。"

（李芹）

【用墨之法即在用笔，笔无凝滞，墨彩自生，气韵亦随之】 清代范玑《过云庐画论》："用墨之法即在用笔，笔无凝滞，墨彩自生，气韵亦随之矣。离笔法而别求气韵，则重在于墨，藉墨而发者，舍本求末也。常见世之称赏气韵而莫辨从笔发、墨发，略举前人以证明之：圆照则从墨法，麓台则从笔发耳。《山静居画论》亦有谓笔端气韵，世每鲜知。先得吾心矣。"用墨需要依靠用笔来完成，笔法的变化产生不同的墨色效果，用笔流畅娴熟，墨色自然精彩，生动的气韵由此而来。绘画中气韵生动来自用笔用墨，按照范玑此句的观点，画家或通过用笔来实现作画的气韵生动，或通过用墨来实现作画的气韵生动，每个画家的笔墨语言各有侧重，有的精于用笔，有的善于用墨，实现画面气韵的途径不同而已。（李芹）

【笔动为阳，墨静为阴】 清代唐岱《绘事发微·自然》："自天地一辟一合而万物之成形成象，无不由气之摩荡自然而成。画之作亦然。古人之作画也，以笔之动而为阳，以墨之静而为阴，以笔取气为阳，以墨生彩为阴。体阴阳以用笔墨，故每一画成，大而丘壑位置，小而树石沙水，无一笔不精当，无一点不生动，是其功力纯熟，以笔墨之自然合乎天地之自然，其画所以称独绝也。""笔动为阳，墨静为阴"是用中国传统阴阳学说思想来解释绘画笔墨问题的经典理论。在"阴阳"学说中，阴阳二气相互交感变化生成万事万物，也促使自然界不停的变化发展。"有无相生，难易相成，长短相形，高下相倾，声音相和，前后相随。"（《老子》）在传统绘画理论中，理论家也认为笔墨、章法等都具有自然阴阳之理。除唐岱以外，清代笪重光《画筌》中有："画法不离纵横聚散四字，所谓一阴一阳之谓道。""知白守黑"、"刚柔相济"、"疏中有密"、"繁简相间"等等，无一不是"阴阳"学说的应用。对中国山水画来说，笔墨是基本的语言形式和语言单位，其中蕴含着博大精深的关联。画家寄情山水，以笔之动为阳，以墨之静为阴，这是中国传统文化精神的体现。笔墨既是特定工具材料的名称，也是体现东方审美理想与人文精神的载体。中国历代山水画家在山水画创作中，以一管之笔拟太虚之体，以笔墨阴阳表征山川气象，以一墨之

色蕴万象之韵，创造了高度成熟的笔墨与笔墨程式。（荆琦）

【畦迳静则笔墨自动耳】 清代戴熙《习苦斋题画》："笔墨贵动而畦迳贵静，畦迳静则笔墨自动耳。"《美术辞林·中国绘画卷上》释云："绘画要气韵生动，全赖饱含生命韵律的笔墨线条组成，所以笔墨贵动；但是达到目的的途径和方法——这里指作画过程中画家的心境要静。心境能静，则无俗虑，精神自由，智慧充足，所以才能充分地驾驭笔墨，发挥其性能，笔墨就生动了，画也就生动了。"（荆琦）

【笔以立其形质，墨以分其阴阳】 北宋韩拙《山水纯全集·论用笔墨格法气韵之病》："夫画者，笔也，斯乃心运也。索之于未状之前，得之于仪则之后，默契造化，与道同机。握管而潜万象，挥毫而扫千里。故笔以立其形质，墨以分其阴阳，山水悉从笔墨而成。""笔以立其形质，墨以分其阴阳"是指以笔画出具体细微的形象，还须以墨渲染出对象的体面关系。"笔"与"墨"要达到平衡。韩拙云："吴道子笔胜于质，为画之质胜也。常谓道子山水有笔而无墨，项容山水有墨而无笔，此皆不得全善。惟荆浩采二贤之能以为己能，则全矣。盖墨用太多则失其真体，损其笔而且浊。用墨太微即气怯而弱也。"强调了笔墨达到平衡的重要性。唐代张彦远《历代名画记》已经认识到笔墨之间的平衡关系，他认为："骨气形似皆本于立意而归乎用笔。""运墨而五色具，是为得意。"北宋郭若虚《图画见闻志·卷二》云："（荆浩）常自称洪谷子。语人：'吴道子画山水，有笔而无墨；项容有墨而无笔。吾当采二子之所长，成一家之体。'"清代王概等《学画浅说·用笔》云："古人云：有笔有墨，笔墨二字，人多不晓，画岂无笔墨哉！但有轮廓，而无皴法，即谓之无笔；有皴法而无轻重、向背云影、明晦，即谓之无墨。"可以说是对韩拙"笔以立其形质，墨以分其阴阳"的最好注解。（陈见东）

【用笔用墨时夺取造化生气】 清代王翚、恽南田评笪重光《画筌》："画家六法以气韵为要。人人能言之，人人不能得之。全在用笔用墨时夺取造化生气。惟有烟霞丘壑之癖者心领神会。不然虽毕生抚古法，终隔数层。"画家要以笔墨表现自然造化的生命力，同时也要悟出笔墨本身是有生命力的，只有胸中常有烟霞丘壑之心的人，才能参透个中道理，否则一生学习古人方法，也只如同隔靴搔痒。（陈见东）

【树石妙处全在笔墨脱化】 清代王翚、恽南田评笪重光《画筌》："形容树石之法，不离此种种。而其妙处，全在笔墨脱化。"中国画的灵魂均在笔墨之中，表现山水画中树石也只能以笔墨的灵活



元·赵衷《隔岸望山图》

运用方能显出妙处来，而妙处主要体现在生命力。（陈见东）

【作画不解笔墨，徒事染刻形似】 清代邓实《谈艺录·又与胡元润》载龚贤论画："作画不解笔墨，徒事染刻形似。正好拈丝作绣，五彩烂然，终是儿女子裙膝间物耳。足下笔墨各有别趣，在蹊径之外，油然自得，盖能超凡脱俗者，恐未免下士笑也。"笔墨是历代画家十分重视的范畴，它涉及技法、观念、审美等一系列问题。传统绘画强调笔墨相辅相成，笔墨是中国画的灵魂，不懂得笔墨，创作出来的绘画只徒形似而缺乏意趣。（陈见东）

【笔墨简贵自冷】 清代龚贤《柴丈画说》："冷非薄也，冷也薄谓之寡，有千丘万壑而仍冷者，静故也。有一石一木而闹者，笔粗恶也，笔墨简贵自冷"。"冷"并非指日常知觉上的冷，而是寂静的意思，要求用笔用墨要简旷而理性，不能因用笔用墨粗恶而引起画面躁动失去寂静之态。因此，"冷"不是单薄、多少，而是一种气息，无论画面中所表现的事物如何，笔墨简旷就能透出"冷"的意境来。（陈见东）

【丘壑笔墨皆非人间蹊径】 《听飓楼书画记》载清代查士标论画："昔人云：丘壑求天地所有，笔学求天地所无，野遗此册，丘壑笔墨皆非人间蹊径，乃开辟大文章也。"画家心中丘壑，手中笔墨是天地之间所没有的东西，强调画家的创造性，画家的胸怀和技艺都应该是对人间俗世的超脱，才能有所创新。（陈见东）

【笔墨俱妙而无笔法墨气之分，此真浑沦】 邓实《谈艺录·龚半千与胡元润》载龚贤论画："画十年后无结滞之迹矣，二十年后无浑沦之名矣。无结滞之迹者，人知之也；无浑沦之名者，其说不亦反乎？然画家亦有以模糊而谓之浑论者，非浑沦也，惟笔墨俱妙而无笔法墨气之分，此真浑沦矣。"浑沦是浑然一体的意思。但浑然一体不等于模糊，浑然一体是笔法娴熟至极而看不出笔法，墨气流动而看不出墨气，整个画面呈现浑然一体的艺术境界。（陈见东）

【以笔墨之自然合乎天地之自然】 清代唐岱《绘事发微·自然》："以笔墨之自然合乎天地之自然，其画所以称独绝也。"周锋编著《丹青意趣——绘画艺术文粹》释云："'自然'的境界是学问的'化境'，而其根基则在于'力学'，强调只有勤奋学习，具备了渊博的学问，无时无处不用其学，才能进入化境，达到自然的境界。"（荆琦）

【只要有笔有墨，便是名家】 清代钱泳《履园画学》："画家有南北宗之分，工南派者或轻北宗，工北派者亦笑南宗，余以为皆非也。无论南北，只要有笔有墨，便是名家。"在创作中形成自己独特的笔墨语言，才能自成一家，名垂画史。山水画有南北宗之分，不同宗派，画法各不相同，用笔用墨法各有所长，彼此贬低都是不对的。无论是南宗还是北宗，只要笔精墨妙，就是名家，而不在于是南宗还是北宗。（李芹）

【以笔墨运气力，以气力驱笔墨，以笔墨生精采】 清代松年《颐园论画》："天地以气造物无心而成形体，人之作画亦如天地以气造物，人则由学力而来，非到纯粹以精，不能如造物之无心而成形体也。以笔墨运气力，以气力驱笔墨，以笔墨生精彩。"黄复盛《颐园论画语译》云："画家在进行创作时，通过笔墨表现出创作能力，依靠创作的冲动、构思驱使笔墨，又通过笔墨技巧产生出精彩传神的作品来。"（王凤珠）

【笔墨非二事】 清代龚贤《龚半千课徒画稿》（四川省博物馆藏）："墨气中见笔法，则墨气始



元·陈琳《溪凫图》

灵；笔法中有墨气，则笔法始活。笔墨非二事也。”笔和墨实际上不能各自独立存在，一个笔触下去，既是用笔又是用墨。尽管笔和墨实际上不可分割，但按照习惯，人们通常把笔的运行方式如钩勒、皴擦、点、染叫做“笔法”，把墨的色相如焦、浓、重、淡或因所含水分多少不同而引起的枯、湿效果叫做墨法或墨气。笔和墨之间，笔居主导地位。中国画史上经历了一个开始只重用笔，而后才讲笔墨并重的发展过程。（周积寅）

【为笔墨使者与使笔墨者】 清代龚贤《与恽香山书》：“绘事家多为笔墨使，道生是使笔墨者，所谓其愚不可及也。”“为笔墨使”者，是指那些做笔墨奴隶的愚者，只能在古人笔墨中游荡，笔笔都要交代其出处，不敢越雷池一步，用古人的笔墨去套今天的生活，结果画出来仍是古人的面目。“使笔墨者”，是指那些做笔墨主人的智者，坚持“笔墨当随时代”，创造性地运用不同的笔墨，表现不同的对象，反映不同的时代，呈现出画家独自的个性。此笔墨观，乃继承前人之说：（传）五代荆浩《山水节要》：“笔使巧拙，墨用重轻，使笔不可反为笔使，用墨不可反为墨用。”北宋郭熙、郭思《林泉高致·画诀》沿此说：“一种使笔不可反为笔使，一种用墨不可反为墨用。笔与墨人之浅近事，二物且不知所以操纵，又焉得成绝妙也哉！”（周积寅）

【墨中藏笔，笔中藏墨】 《黄宾虹论画录》：“黄大痴墨中藏笔，倪迂老笔中藏墨，正是北宋人浑厚华滋，层层深密，如行夜山之妙。倪黄极能磅礴以此。”笔与墨的关系是紧密联系的，用墨当中需要有用笔的骨力蕴涵其中。用笔的变化体现在墨色的变化之中。用墨中藏有用笔之法，用笔中藏有用墨之法。所以说，论用笔法，必兼用墨，墨法的巧妙之处，全从笔法中得来。同时论用墨法，必须结合用笔之法来说明。（李芹）

【元气淋漓，笔须留得住纸，而墨无旁沉，力透纸背是为上乘】 《黄宾虹美术文集》：“元气淋漓，笔须留得住纸，而墨无旁沉，力透纸背是为上乘。”黄宾虹提出笔法中有“留”，用笔须留，如屋漏痕，行笔不能急速，在纸上轻浮滑过，画纸上便留不住用笔的力度，用墨要有用笔的骨力在里面，力量厚重而能透过纸背。笔墨语言当中，用笔有着决定性的作用，用笔沉着，拥有遒劲的笔力，以笔运墨，墨中自然具有骨力，这样的用笔用墨法才是上乘的。（李芹）

【画须有笔外之笔，墨外之墨，意外之意】 潘天寿《听天阁画谈随笔》：“画须有笔外之笔，墨外之墨，意外之意，即臻妙谛。”其意是说笔墨作画在刻画客观对象之外，表现画家主观的意趣情感是更为重要的。（李芹）

【画事以笔取气，以墨取韵】 潘天寿《听天阁画谈随笔》：“画事以笔取气，以墨取韵，以焦、积、破取厚重。此意，北宋米襄阳已知之矣。”指画家在创作中，通过用笔的轻重巧拙等变化体现气息。借助墨色渲染，在画面整体氛围的烘托中，追求情韵。（李芹）

【用墨可在枯中取湿，湿中取枯，关键每在用笔】 《潘天寿谈艺录》：“用墨可在枯中取湿，湿中取枯，关键每在用笔。”“枯中取湿”，说的是用笔不能过于枯而显得墨色枯竭，要枯中有湿。“湿中取枯”，说的是不能过于湿而成墨猪之病，要湿中有枯。枯湿度的把握依赖用笔的功夫，笔中水分的掌控。（李芹）

【画有我之思想，则有我之笔墨】 《石鲁学画录》：“画有我之思想，则有我之笔墨；画无我之思想，则徒做古人和自然之笔墨奴隶矣。”作画要有我的思想，即在学习古人笔墨语言时，要博采众家之长，吸取精华，为我所用，消化吸收成为自己的东西；在描绘自然的时候，要体现自己的构思立意，不要照抄自然，要有概括提炼。这样，作品就



现代·石鲁《南泥湾途中》

能既摆脱前人笔墨程式的束缚，又摆脱了自然物象纷繁外形的束缚，有自己的创造在里面，以此形成独具个性的笔墨表现形式与内在精神境界。（李芹）

【思想为笔墨之灵魂】 《石鲁学画录》："思想为笔墨之灵魂，依活意而为之则一个万样，依死法而为之则万个一样。"笔墨语言反映画家的思想灵魂。绘画创作在描写外形之上，更为重要的是，表现一定的思想感情，笔墨造型体现思想感情，思想感情决定相应的笔墨造型。思想感情既包括所描绘客观对象的内在神韵，也包括画家主观的立意。（李芹）

【求笔墨当归于性情，归于意志】 《石鲁学画录》："故求笔墨当归于性情，归于意志，于是不求风格而风格自来。"在水墨画创作中，笔墨语言的形成与画家的个人性情有着密切的关系，画家主观思想意志决定着笔墨语言的表达方式。修身养性，提高书画家的性情修养，对提高艺术作品的品第有着十分重要的作用。用笔用墨的方法容易模仿得来，而为人性情，是天生加上后天累积的，非一时可学，所以书画笔墨内在的性情难以效仿，不是表面语言的东西，需要创作者内在性情的修炼。（李芹）

【以笔运墨，以手运笔，以心运手】 清代华翼纶《画说》："观古人用笔之妙，无有不干湿互用者。虽北苑多湿笔，元章、思翁皆宗之，然细视亦干湿并行。干与枯异，易知也；而湿中之干，非慧心人不能悟。盖湿非积墨、积水于纸之谓，墨水一积，中渍如潦，四周配边，非俗即滞，此大弊也。须知用墨二字，确有至理。墨固在乎能用也。以笔运墨，以手运笔，以心运手，干非无墨，湿非多水，在神而明之耳。"以笔运墨，依靠笔法的变化，以及笔力的扛鼎之功夫；以手运笔，需要手上的功夫，对笔墨的驾驭能力；以心运手，说的是笔墨干湿的变化、手上功夫皆来自心灵的驱使。画家追求笔精墨妙，需要熟练的高超的手上功夫，更需要高雅的性情修养。（李芹）

【作画有十字诀】 清代松年《颐园论画》："作画有十字诀：钩，直为画，曲为钩；斫，侧笔钩画取锋为斫；皴，干笔重画为皴；擦，侧笔拖拉为擦；染，用淡墨设色，铺匀为染；渲，分轻重为渲；烘，用水运开为烘；丝，细花草竹为丝；点，山上树木名苔为点；托，背后设色为托，生纸免此。烘染纸地亦用托字。以上十字，专论山水，皆有分别，必须善悟，方得山水家之妙。自宋人以上，皆讲工细，只有钩画无擦、斫也。其余各家，花卉翎毛，不外十字，可以类推。"又云："皴、擦、钩、斫、丝、点六字，笔之能事也，藉色墨以助其气势精神；渲、染、烘、托四字，墨色之能事也，藉笔力以助其色泽丰韵。千言万语不外乎用笔、用墨、用水六字尽之矣。嗟乎！古今多少名家，被此六字劳苦半生，尚不能人人讨好，盖亦难矣！可不勉力精进以求之耶？"（王凤珠）

【三等秘诀】 清代松年《颐园论画》："余苦殚学力，极虑专精，悟得只有三等秘诀：一曰用笔，一曰用墨，一曰用水；再加以善辨纸性，润燥合宜，足以尽画学之蕴。"其意是说绘画的技巧主要有三个方面的诀窍：用笔、用墨、用水。用笔通常指钩、勒、皴、擦、点等笔法以及下笔轻重、疾徐、偏正、曲直等变化。用墨通常指烘、染、破、积、泼等墨法以及干、湿、浓、淡等变化。与用笔用墨有关的是用水，干笔、湿笔、浓墨、淡墨，是要准确巧妙地掌握水分的变化。（李芹）

【古人作画，用心于无笔墨处】 《黄宾虹美术文集》："古人作画，用心于无笔墨处，尤难学步，知白守黑，得其玄妙，未易言语形容。"水墨画创作刻画形象不是目的，在笔墨造型之上，更为重要的是抒发画家内心的情感，营造特定的意境，这才是作画的用心所在。作画中留白，画面不必画满，空白处营造虚灵的境界，整个画面有实有虚，有黑有白，留黑即实，乃有笔处，留白即虚，乃无笔墨处，虚实相生，无画处（即无笔墨处）皆成妙境，画家必用心，方能得之。（李芹）

【笔墨等于零】 吴冠中于 1992 年 3 月在香港《明报月刊》上发表的一篇短文《笔墨等于零》，全文如下："脱离了具体画面的孤立的笔墨，其价值等于零。我国传统绘画大都用笔、墨绘在纸或绢上，笔与墨是表现手法中的主体，因之评画必然涉及笔墨。逐渐，舍本求末，人们往往孤立地评论笔墨。喧宾夺主，笔墨倒反成了作品优劣的标准。构成画面，其道多矣。点、线、块、面都是造型手段，黑、白、五彩，渲染无穷气氛。为求表达视觉美感及独特情思，作者寻找任何手段，不择手段，择一切手段。果真贴切地表达了作者的内心感受，成为杰作，其画面所使用的任何手段，或曰线、面，

或曰笔、墨，或曰××，便都具有点石成金的作用与价值。价值源于手法运用中之整体效益。威尼斯画家味洛内则（Veronese）指着泥泞的人行道说：我可以用这泥土色调表现一个金发少女。他道出了画面色彩运用之相对性，色彩效果诞生于色与色之间的相互作用。因之，就绘画中的色彩而言，孤立的颜色，赤、橙、黄、绿、青、蓝、紫，无所谓优劣，往往一块孤立的色看来是脏的，但在特定的画面中它却起了无以替代的效果。孤立的色无所谓优劣，则品评孤立的笔墨同样是没有意义的。屋漏痕因缓慢前进中不断遇到阻力，其线之轨迹显得苍劲坚挺，用这种线表现老梅干枝、悬崖石壁、孤松矮屋之类别有风格，但它替代不了米家云山湿漉漉的点或倪云林的细瘦俏巧的轻盈之线。若优若劣对这些早有定评的手法大概大家都承认是好笔墨。但笔墨只是奴才，它绝对奴役于作者思想情绪的表达，情思在发展，作为奴才的笔墨手法永远跟着变换形态，无从考虑将呈现何种体态面貌。也许将被咒骂失去了笔墨，其实失去的只是笔墨的旧时形式，真正该反思的应是作品的整体形态及其内涵是否反映了新的时代风貌。岂止笔墨，各种绘画材料媒体都在演变，但也未必变了就一定新，新就一定好。旧的媒体也往往具备不可被替代的优点，如粗陶、宣纸及笔墨仍永葆青春，但其青春只长驻于为之服役的作品的演进中。脱离了具体画面的孤立的笔墨，其价值等于零，正如未塑造形象的泥巴，其价值等于零。”1997年11月13日《中国文化报》转载此文，其后激起了笔墨问题的大讨论，1999年第一期《美术》发表了张仃《守住中国画的底线》；1999年4月28日《光明日报》发表了关山月《否定了笔墨中国画等于零》；1999年第十一期《美术》发表了邵洛羊《摒弃“笔墨”何异于泯灭“中国画”》等。这些文章是针对吴先生的文章而发的。若孤立地从先生的文章题目《笔墨等于零》看，会给人以误解，其实先生笔墨批评是有前提的，文章一开头就明确指出“脱离了具体画面的孤立的笔墨”这样一个前提，“其价值等于零”。他为了怕别人误解，在文章结尾又重复强调这两句。其目的是要求以永葆青春的笔墨“长驻于为之服役的作品的演进中”，反映“新时代的风貌”。水天中《吴冠中和他的艺术》（《美术》2010年第九期）云：“他的艺术思想与艺术实践在同时代的中国画家中独树一帜，而具有广泛而深刻的影响。从二十世纪八十年代开始，他的艺术观和绘画创作不断在中国艺坛引发波澜，进而推动现代绘画观念的变化和发展。” （周积寅）

【水为笔墨之介绍】 清代李鱓自题《冷艳幽香图》卷（南京博物院藏）：“八大山人长于笔，清湘大涤子长于墨，至予则长于水，水为笔墨之介绍，用之得法，乃凝于神。甚矣，笔墨之难也。”介绍：谓从中沟通，使双方发生关系。中国画笔法离不开墨法，墨法更离不开水法，笔与墨间必以水为沟通。清代张式《画谭》云：“以墨为形，以水为气，气行形乃活矣。古人水墨并称，实有至理。”墨中含水分之多少，用之得法，可使画面发生浓淡、干湿、枯润之变化，“起润含春雨”、“助画面和谐统一的作用”和“得虚中实、实中虚”的效果。 （王凤珠）



现代·刘海粟《牡丹》

【笔墨之间的关系赖水为媒介】 《刘海粟谈艺录》：“笔墨之间的关系赖水为媒介，它是一种重要的工具，如何用水，关系画法。”以笔运墨，以墨色变化体现笔法变化，在其中水发挥着重要的作用，用水的多少十分重要，用水多则笔墨滋润晕化，用水少则笔墨焦干。干笔皴擦，用水极少；泼墨晕染，用水很多。两种画法所形成的画面气韵也迥然不同，或荒寒萧瑟，或生机勃勃，气象万千。 （李芹）

【笔墨水融】 尤无曲《我的艺术观》云：“笔墨水融。水是生命的本源，造化万物的生成都靠水来滋养，因而水与墨达到真正的相融，就能与自然

之道妙合，夺天工造化之真魂魄。” （王凤珠）

【水之为用有二】《王伯敏美术文选·中国画的“水法”》上：“中国画对于水之为用有两种情况：一是把水作为工具，犹如颜料、纸张等；二是作为画法，犹如笔法、墨法等。” （王凤珠）

【水法有六】《王伯敏美术文选·中国画的“水法”》：“中国画讲究笔法、墨法，其实还有水法……初步概括为六：一曰水调墨，二曰水带墨，三曰水破墨，四曰清水，五曰泼水，六曰铺水。”并释云：“水调墨”指绘画需要有浓淡，使墨色变化要用水去调。“水带墨”，作画前或在作画过程中，笔洗净，使笔含适量的水份，然后蘸墨。“水破墨”，这是落墨于纸、绢上，然后以水笔去破之。此法用在熟纸上，称之为“撞水”。“渍水”，持水淋淋的笔在纸上点或画。与“泼水”有相似的地方。渍水有清水渍、墨水渍、矾水渍、粉水渍、醋水渍、豆浆水渍等。“泼水”，唐代已有泼墨，宋元明清的画家皆继承此法。“铺水”，指在一幅将要完成的作品上，铺上一层水使一幅画得到更加和谐的效果。

（王凤珠）

3. 色彩论

【色彩】 在古代，中国画又叫丹青，可见，中国画本来是重色彩的。远在新石器时代的彩陶上已有相当复杂的色彩；辽阳棒台子汉墓壁画《车骑图》，设有朱、赤、黄、绿、白、赭、黑墨等几色，五彩缤纷；在敦煌壁画上初盛唐色彩的灿烂，大小李将军的山水金碧辉煌，黄筌父子的花鸟鲜艳夺目，更是无以复加。绚丽之极，归于平淡。到了唐朝，在色彩鼎盛的时期，已发生了水墨的运用。色与墨是有矛盾的。重色就轻墨，重墨就轻色，加以山水画与人物画不同，需要浓淡的渲染，因此墨更发达。所以唐代张彦远对于色彩已不重视，五代后梁荆浩在《笔法记》中就不讲色彩。水墨画逐渐发达，由山水而花卉而人物，占了主要地位。但色彩始终保持一定的地位，并没有完全退出画坛。清代王概等《芥子园画传》中对设色各法作了专门的研究；沈宗骞《芥舟学画编·设色琐论》也说得比较全面而详尽，切于实用。解放后，中国画的色彩有了发展，并吸收了西洋的色彩方法，在水墨与色彩的结合上，也取得了可喜的成绩，于非□还专门著了一本《中国画颜色的研究》刊行于世。南齐谢赫的“六法”中的“随类赋彩”，及南朝宋宗炳《画山水序》提出的“以色貌色”，概括了中国画色彩方面的基本原则，即是说，绘画的色彩应按照不同的具体物象，而给以具体的表现。“赋彩”要“随类”而“赋”，所谓“类”，即物象的固有色。如北宋郭熙、郭思在《林泉高致》中所说：“水色：春绿、夏碧、秋青、冬黑。”是指水色在不同季节里所呈现出来的固有色调。中国画多用对比色，工笔画里的石青、石绿和朱砂，写意画里的花青和赭石，对比十分强烈，又由于墨线或金线的调节作用，加上空白背景的艺术技巧，使画面从对比中求调和。设色“难于色彩相和，和则神气生动”。中国画虽然是“随类赋彩”，表现对象的固有色，但不是纯客观的



汉·《马王堆汉墓帛画》局部

自然主义的描绘，为了强调对象的特征，或为了画面的艺术效果和主题思想的表现，在适当的场合可以进行变色。如"金碧山水"、"青绿山水"，都是把握自然界的一种主色来处理的；浅绛山水有时也只用一两种颜色来表明山水的季节和增强画面的情调。北宋尹白以墨作花、苏轼以朱色作竹，"原在神完意足为极致，岂在彩色之墨与朱乎？九方皋相马，专在马之神骏，自然不在牝牡骊黄之间"（潘天寿语）。这就是所谓"妙超自然"。在色和墨的关系上，有"色不碍墨，墨不碍色"、"色墨交融"、"以色助墨光，以墨显色彩"、"墨中有色，色中有墨"等精辟论述。在色调的要求上，则"艳而不俗"、"淡而不薄"。封建统治阶级把色彩分成各种等级，以配合封建等级制度，旗帜、服色、建筑都用各种不同的色彩作为各种不同等级的标志。这在历代的典章制度里是规定得很严格的。在孔子的学说里，已经很明显地表示色彩有不同的用途。不过，这种阶级观点在历代的画论里却未见之。在人物画里，画最高统治阶级人物的衣服多用正黄、大红等所谓正色，而比较低级的人物则用其他间色或杂色。至于山水、花鸟画的色彩，却并不见有这些区别了。（周积寅）

【画缋之事杂五色】《周礼·冬官·考工记》："画缋之事杂五色。东方谓之青，南方谓之赤，西方谓之白，北方谓之黑，天谓之玄，地谓之黄。"此说提出了中国古代的"五色观"，而"五色观"实际上是源自于"五行方位观"。"五行"是指自然界的五种基本物质，《尚书·洪范》释为水、火、木、金、土。《淮南子·天文训》中有"四方星座"之说，由五色组成，即"东方青龙，西方白虎，南方朱雀，北方玄武，中央土地其兽黄龙"。由"五行"而派生出"五性"、"五色"、"五味"、"五官"、"五脏"等，成为中国传统文化的一种内涵。其中"五色观"是中国传统的色彩观念，以物象原色为基础而设置的，这种色彩观与五行方位意识有着深刻的联系，并且以方位概念及其相生相克的关系，来理解色彩之间的对比、互补等关系，沿袭数千年，至今仍在中国的传统绘画、彩塑、木版年画以及各类民间玩具中广泛运用。如"青与白相次也，赤与黑相次也，玄与黄相次也。青与赤谓之文，赤与白谓之章，白与黑谓之黼，黑与青谓之黻"，提出了中国古代配色的基本审美规范。用色规范以"五采备谓之绣"为准则。（贺万里）

【君子不以绀緅饰，红紫不以为亵服】 见《论语·乡党篇第十》。绀：天青色，一种深青带红的颜色，斋服时服装的颜色；緅：一种黑中带红的颜色，俗称红黑色。丧服的颜色。不以绀緅饰，即不用深青透红或黑中透红的布来给平常穿的衣服镶边。亵服：平常在家穿的衣服，即便服。亵服不用红、紫色，这是因为红、紫是礼服的颜色。孔子对于礼服、官服、便服在色彩上有着严格的区分，并对超越等级秩序的做法予以谴责，这说明了孔子对色彩标准的重视。（荆琦）

【恶紫之夺朱也】《论语·阳货篇第十七》："子曰：'恶紫之夺朱也。'"朱，大红色，古代称之为正色。紫，用红色和蓝色混合而成的颜色，不是正色，但与正色接近。封建统治时期将色彩分成各种等级，以配合封建等级制度。如在人物画里，最高统治阶级人物的衣服多用正黄、大红等所谓正色，而地位较低的人物则用其他间色或杂色。孔子主张"尊王攘夷"，即尊重最高统治阶级，因此在色彩上也含有极强的阶级观念。其学说中也很明显地表示色彩有不同的用途。如《论语·乡党篇第十》："君子不以绀緅饰，红紫不以为亵服。"（张曼华　谢江岚）

【五色令人目盲】《老子》："五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋畋猎令人心发狂，难得之货令人行妨。是以圣人为腹不为目，故去彼取此。"叶朗《中国美学史大纲》释云："'五色'、'五音'是指艺术，指美。老子认为这些东西刺激人的欲望，使人心发狂，干出损人利己的事，而使得老百姓不能满足基本生活需要。'圣人为腹不为目'，所以应该在社会生活中排除美和艺术……老子的这种主张同社会发展的进程是相反的，是消极的。后来墨子、韩非否定艺术，各自的立场不同，但在理论上都受到了老子这种主张的影响……有的文章说，老子这段话把美和实用、美感和快感作了区分：声色犬马之乐是实用，而不是美，它们引起的是快感，而不是美感。我想这正好把老子的意思搞颠倒了。老子这段话确实在一定意义上对美和实用、美感和快感作了区分，但是他并不认为声色犬马之乐是实用而不是美。正相反，他认为声色犬马之乐是美而不是实用，它们引起的是美感，而不是生理上的快感。文章作者忽略了后面这句话：'圣人为腹不为目'。'为腹'，就是实用的东西，它产生生理快感；'为目'，就是

美的东西，它产生美感。‘五音’、‘五色’是‘为目’而不是‘为腹’，也就是说，‘五音’、‘五色’是美的东西而不是实用的东西，所以应予以排除。老子是站在‘为腹不为目’这样一种狭窄的实用的立场，而不是站在美的立场否定‘五音’、‘五色’的。” （张曼华）

【炎绯寒碧，暖日凉星】 （传）南朝梁萧绎《山水松石格》：“秋毛冬骨，夏荫春英，炎绯寒碧，暖日凉星。”炎绯寒碧：红色给人炎热的感觉，青色给人寒冷的感觉，说的是颜色有冷暖之分。近代色彩学把色彩分为暖色、冷色两种，红、橙、黄属暖色，青、绿、紫属冷色。这种分法在中国一千五百年前已经有了，其中绯色是红色，是暖色，碧是青绿，是冷色。暖日凉星：太阳是温暖的，星星是凉爽的，两者给人的观感不同。绘画中景物的不同，给人的感觉不同。早在东汉时刘褒画《北风图》，人见之觉凉；画《云汉图》，人见之觉热。 （李芹）

【随类赋彩】 南齐谢赫《画品》：“六法者何……四随类赋彩是也。”根据描绘对象不同的种类，采用不同的色彩来表现客观物象。中国画的用色自古以来形成的基本原理是采用物体固有色，即为随类赋彩。比如北宋郭熙、郭思《林泉高致》中所说：“水色：春绿、夏碧、秋青、冬黑”，是指水色在不同季节里所呈现出来的固有色调。中国画虽然是随类赋彩，但不是纯客观的自然主义的描绘，为了强调对象的特征，或为了画面的艺术效果和主题思想的表现，在适当的场合可以进行变色。如金碧山水、青绿山水，都是把握自然界的一种主色来处理的，浅绛山水有时也只用一两种颜色来表明山水的季节和增强画面的情调。近代齐白石画牡丹，用墨画叶，用大红色画花，更衬托出花的美，人们并没有因为花叶是用墨画的而感到不真实。 （李芹）

【彩绘有泽】 宋刘道醇《圣朝名画评》：“所谓六要者……彩绘有泽四也。”作画设色应表现出物象的色泽，色彩要润泽调和。 （李芹）

【意足不求颜色似】 南宋陈与义《和张矩臣水墨梅五绝》：“意足不求颜色似，前身相马九方皋。”颜色似，是写实的创作方法，要求真实准确地描绘客观对象。写意的创作方法，则不受客观对象的严格约束，正如齐白石所言，妙在似与不似之间，为了能够更加自由地表达画家胸中的意韵，在创作中不追求与客观对象的严格相似为目的。 （李芹）

【作画用深色最难】 明代孙鑛《书画跋跋》：“作画用深色最难，一色不得法即损格，若浅色则可任意，勿借口曰逸品。”作画时用深色最难，难在墨色深重，画面气象容易沉闷，方法不当，画面就会显得不透气，气韵不畅，凝滞含混。 （李芹）

【色以清用而无痕】 清代笪重光《画筌》：“墨以破用而生韵，色以清用而无痕。”是谓作画设色要清轻没有斧凿痕。 （王凤珠）

【凡设青绿，体要严重，气要轻清】 清代王翚《清晖题跋》：“凡设青绿，体要严重，气要轻清，得力全在渲晕，余于青绿法，静悟三十年，始尽其妙。”体：指设色本身。严重：色彩的厚与重。轻清：与“严重”相对，指神气超然。其意是说“设色要实，气韵要虚”。 （王凤珠）



清·王翚《夏五吟梅图》

【淡逸而不入于轻浮，沉厚而不流于郁滞】 清代恽寿平《瓯香馆集》：“前人用色有极沉厚者，有极淡逸者，其创制损益，出奇无方，不执定法。

大抵秾艳之过，则风神不爽，气韵索然矣。惟能淡逸而不入于轻浮，沉厚而不流于郁滞。”设色要运用得当，色彩清淡飘逸，要注意避免出现轻浮的弊端；色彩沉稳厚重的时候，避免出现郁闷凝滞的弊端。（李芹）

【设色补笔墨之不足，显笔墨之妙处】 清代王原祁《雨窗漫笔》：“设色即用笔、用墨意，所以补笔墨之不足，显笔墨之妙处，今人不解此意，色自为色，笔墨自为笔墨，不合山水之势，不入绢素之骨，惟见红绿火气，可憎可厌而已。惟不重取色，专重取气，于阴阳向背处，逐渐醒出，则色由气发，不浮不滞……至于阴阳显晦，朝光暮霭，峦容树色，更须于平时留心。淡妆浓抹，触处相宜，是在心得，非成法之可定矣。”作画中设色可以弥补笔墨表现所不能达到的地方，并能够衬托出笔墨的精妙绝伦。关于用墨用色，有纯用水墨者，有纯用色彩者，有以墨为主以色为副者，有以色为主以墨为副者，有色墨并重者，无论哪一种，都要根据描



清·王原祁《为杨晋画山水图》

绘的客观对象，考虑画面的表现效果，以烘托意境、增强表现力为目的，并根据画家个人的创作个性特色，具体安排用墨用色。（李芹）

【以色助墨光，以墨显色彩】 清代唐岱《绘事发微·着色》：“着色之法贵乎淡，非为敷彩暄目，亦取气也。青绿之色本厚，若过用之则掩墨光以损笔致。以至赭石合绿种种水色，亦不宜浓，浓则呆板反损精神。用色与用墨同，要自淡渐浓，一色之中更变一色，方得用色之妙。以色助墨光，以墨显色彩，要之墨中有色，色中有墨。”助：增添；辅助。显：显扬。作画中用墨与用色是相辅相成、相得益彰的，要以色辅助墨光，以墨显扬色彩。

（李芹）

【色墨】 清代笪重光《画筌》：“墨以破用而生韵，色以清用而无痕。轻拂铁于秾纤，有浑化脱化之妙；猎色难于水墨，有藏青藏绿之名。盖青绿之色本厚，而过用则皴淡全无；赭黛之色本轻，而滥设则墨光尽掩。粗浮不入，虽浓郁而中干；渲晕渐深，即轻匀而肉好。间色以免雷同，岂知一色之中之变化；一色以分明晦，当知无色处之虚灵。”清代唐岱《绘事微言》：“以色助墨光，以墨显色彩，要之墨中有色，色中有墨。能参墨色之微，则山水之装饰无不备矣。”清王昱《东庄论画》：“麓台夫子尝论设色画云：‘色不碍墨，墨不碍色，又须色中有墨，墨中有色。’余起而对曰：‘作水墨画墨不碍墨，作没骨法色不碍色，自然色中有色，墨中有墨。’夫子曰：‘如是如是。’”清代张式《画谭》：“笔蘸墨，落纸时当为青黄赤白之色；及笔蘸色时，又当为墨挥洒之而已。”俞剑华释云：“色和墨是有矛盾的，重色就不能不轻墨，重墨就不能不轻色。古代人物画重色不重墨，所以‘六法’上有随类赋彩而不讲用墨。唐代以后的山水画，重墨不重色，所以亦要有墨而无色。青绿山水就不重墨，水墨山水就不重色。吴道子墨笔重就要用淡彩。钩勒花卉墨重而色轻，没骨花卉有色而无墨。色与墨又可并用，浅绛山水，写意花鸟，有色又有墨，而且可以墨中有色，色中有墨。至于用墨的方法，与用色的方法，有同有异。重色只能平涂，不能一笔之中有浓淡，浅色就可一笔之中有浓淡。画山水用水墨画完以后，设色可，不设色亦可。画花卉，花用色而叶可用墨。色与墨虽有矛盾，仍可使之统一。画家善于用墨者，不一定能善于用色，善于用色者不一定能善于用墨。有人能兼擅，有人只能独

长。”(《中国画理论初稿·两点论》油印本)

(周积寅)

【色中有色,墨中有墨】 清代王昱《东庄论画》:“作水墨画墨不碍墨,作没骨法色不碍色,自然色中有色,墨中有墨。”“色中有色”,指作设色画时,各种颜色相互映衬,同一种颜色中也可分出层次。“墨中有墨”,指作水墨画时,因掺入的清水多少不等,从而产生墨色浓淡和不同的墨晕效果。故有“五墨”、“六彩”之说。 (周积寅)

【设色难于色彩相和,和则神气生动】 清代方薰《山静居画论》:“设色不以深浅为难,难于色彩相和,和则神气生动,否则形迹宛然,画无生气。”是谓设色的难处,不在于色彩之深浅,而在于各种色彩之间的调和,这样才会让画面神采韵动。

(周积寅)

【画以墨为主,以色为辅,色之不可夺墨】 清代盛大士《溪山卧游录》:“画以墨为主,以色为辅,色之不可夺墨,犹宾之不可溷主也。故善画者,青绿斑烂而愈见墨采之腾发。”中国画中有以用水墨为主者,则色彩不可压倒墨,不可喧宾夺主。所以善于作画的人,青绿错杂灿烂而愈见墨采的闪耀焕发。 (李芹)

【用色以古雅为上】 《潘天寿谈艺录》:“用色以古雅为上。不可浮艳、混浊、火气、俗气、死气。”用色追求高雅有古意。用色不能轻浮艳俗,要沉着淡雅;不能混浊浓厚,要清丽飘逸;不能有火气,要具备静气;不能低俗,要格调高雅;不能死气沉沉,要能反映出自然万物的勃勃生机。 (李芹)

【软靠硬,色不楞】 王树村《中国民间画诀》释云:“民间画工以大红、深绿、黑叫做‘硬色’,把淡灰或加粉的天蓝、粉红、粉绿、淡黄等,称作‘软色’,在画衣装服饰或桌案景物时,不能大绿和深蓝或和大红靠近,必须中间调以软色。比如红袄,要加粉蓝裙子就好;如粉蓝裙子,淡红上衣,腰间可加一深蓝腰巾,则显得软中有硬而好看。”

(王凤珠)

【黑靠紫,臭狗屎】 王树村《中国民间画诀》释云:“紫色是红蓝两硬色合成的,黑也是属于硬色,三个硬色加在一起,色就更显得楞而不活,在画年画或吉庆题材的民间绘画中,最忌这二色相近,就是粉紫也很少和黑靠近作衣装的。”

(王凤珠)

【红靠黄,亮晃晃】 王树村《中国民间画诀》释云:“画神仙道释红袍黄顶光,或红柱黄幔帐,袍带故事中红袍绣黄龙,黄袍骑红马,都显得明耀华丽。” (王凤珠)

【粉青绿,人品细】 王树村《中国民间画诀》释云:“画故事画中的妇女,如用粉裙,青上衣,绿腰巾,或绿衣,青色裙,粉腰巾,画出的人品俊秀细美。” (王凤珠)

【要想俏,带点孝】 王树村《中国民间画诀》释云:“在历史小说,袍带故事画中,人物衣装五颜六色,有时画面繁闹,分不出重要主角时,可将重要人物改成一件灰袍或灰色衣甲,这样就使重点人物峭然突出。” (王凤珠)

【要想精,加点青】 王树村《中国民间画诀》释云:“画妇女或书生多用软色,以显清丽,但是缺乏硬色又好像没有对比,衬托不出软色的特点。故需要在人物的衣领、底衿、袖口等处,加一点黑边,这样就托出粉面娇嫩之感,也显得人物精神。”

(王凤珠)

【文相软,武相硬】 王树村《中国民间画诀》释云:“画文出戏或姻缘奇遇或文史典故一类的题材,如《西厢记》、《蓝桥会》、《昭君出塞》等,应多用软色。软色中又分阴阳二类,‘阴’就是俗说‘冷色调’如粉蓝、粉紫(又名茄花)、粉绿、鼠灰等;‘阳’也就是暖色,如粉红、鹅黄、淡橙、浅绛等。根据内容而决定。如《西厢记》虽然是用软色,但在画‘游殿’或‘请宴’宜用阳类;‘跳墙’或‘草桥惊梦’因是夜景和情节属于感伤,用阴类软色为佳。武出杀打故事,如‘战盘河’、‘李自成坐金銮’等,人物衣装和背景道具要鲜明,才能体现出画中人物奋勇激战的气氛,和皇宫金銮宝殿的金碧辉煌场面。用软色会使人感到沉静,也激发不出人们对画中角色的爱憎感情。” (王凤珠)

【断国孝,三蓝黑】 王树村《中国民间画诀》释云:“封建社会里,人们重视孝道,父母去世三年,禁止婚娶庆乐等活动,室内张贴的字画,也以‘二十四’孝、‘孟母择邻’等作寄托。这类画都以黑、蓝作基调,没有红、紫诸色。后来清朝皇帝死了,下令强迫民间年画不准用红、紫、橙、金等色。所以有好多内容不关孝道的题材,也画成三蓝墨即:淡蓝、佛青、花青和淡墨、浓墨三色为主的色调了。” (王凤珠)

【女红、妇黄、寡青、老褐】 王树村《中国民间画诀》释云："画少女穿红戴绿；画少妇加黄衣或巾带方显贵显；孤寡者穿青色益显肃穆，老年人赫墨或褐色最适宜。" （王凤珠）

【红忌紫，紫怕黄，黄喜绿，绿爱红】 王树村《中国民间画诀》释云："红衣不要紫裤，红袍不要靠近紫袍。紫（茄花）色怕和黄接近。黄的和绿的造近不妨。绿的常和红的在一起显得喜庆。" （王凤珠）

【彩走兽，墨竹兰，朱黑二色画蝠判】 王树村《中国民间画诀》释云："画麒麟狮象要带颜色，不可用水墨写意；画风竹、兰蕙可以用墨的浓淡湿燥来画花叶根茎，以代赭绿诸色；画钟馗或云蝠只用银朱和墨色也能画出很精雅的作品来。" （王凤珠）

【四视】 王树村《中国民间画诀》释云："'四视'是指道释人物画而言，即仰视心恭，俯视心慈，平视心直，侧视心快。" （王凤珠）

•中国画范畴论•

1. 形神论

【形神】 谢赫的"六法"论提出"应物象形"，宗炳《画山水序》也说"以形写形"，说明绘画反映生活离不开具体的形，它是用形象来说话的，因此没有形象就没有绘画。

在绘画产生发展的初级阶段，上古的画论多数是主张象形的，《尔雅》云："画，形也。"到了魏晋南北朝，人物肖像画发展了，对形的掌握已有相当高的水平，但不能以此为满足，顾恺之即提出了"传神写照"的著名论点。所谓神，就是对象的精神面貌、性格特征。顾恺之以后，谢赫"六法"中的"气韵"，即气度、神韵，与他的"传神"基本是一个意思。宋代郭若虚《图画见闻志》以及《宣和画谱》，均论述要表现出各阶级的不同人物性格和不同的精神状态，这就扩大了顾恺之"传神"的含义。苏轼《传神记》和陈造《论传神》提出了如何捕捉人物的神态；陈郁《藏一话腴·论写心》提出了"写心"的主张，所谓"盖写形不难，写心惟难，写之人尤难也"。他列举了历代许多貌同心异的人为例，说明只写形状不写心，就很难反映一个人的贤愚忠奸。据陈郁的见解，"写其形必传其神，传其神必写其心"，不这样，便难以刻画出人物的道德学养和人格，正像他说的："君子小人，貌同心异，贵贱忠恶，奚自而别？"至于画家如何才能写出对象的心呢？他又说道："夫善论写心者，当观其人，必胸次广，识见高，讨论博，知其人，则笔下流出，间不容发矣。"从顾恺之的"传神"到陈郁的"写心"是中国传神论发展的高峰，其后，很少有人超越这种见解。元、明、清，由于肖像画的大发展，总结肖像画经验的专著不断产生，如王绎《写像秘诀》、蒋骥《传神秘要》、沈宗骞《芥舟学画编·卷一·传神》、丁皋《写真秘诀》等，除了在宋代传神、写心的理论基础上加以发展外，并对如何观察、开相、著色、比例、解剖以及纸绢工具等方面都作了具体的讨论和经验总结，形成了一套完整系统的科学技法理论体系。



（传）东晋·顾恺之《列女仁智图》摹本局部

形和神的关系如何？它们是对立的，又是统一的。形是揭示事物外延的，因此说它是外在的、表象的、具体的、可视的；而神是揭示事物内涵的，因此说它

是内在的、本质的、抽象的、蕴含的。形是神赖以存在的躯壳，形无神不活；神是形赋予生命的灵魂，神无形不存。绘画中的神并不等于形，因为人的精神面貌，并不是一时一刻很鲜明地表现在可视的外形上的，典型的性格特征，常常是一显即隐，稍纵即逝的，如果对所描绘的对象缺乏深刻的认识，仅孜孜于外表末节的描绘，结果也只能像张彦远所说的“纵得形似而气韵不生”。形虽不等于神，但作者对形的严格要求，目的是为了更好地传神。因此，顾恺之认为相应的外形的变化，如“长短、刚软、深浅、广狭与点睛之节，上下、大小、□薄”，只要有“一毫小失”，就会造成“神气与之俱失”的后果。可见顾恺之在追求神似的过程中，对于形似的重视。他的“以形写神”的论点是具有现实主义美学意义的。

在形和神矛盾着的对立面两个方面，神是主要的，起主导作用方面的，中国肖像画不叫写形、写貌，而称传神、写真、写心，就是这个道理。不仅肖像画要求传神，后来也就对一切人物画而言，即使山水、花鸟画，也要求传神。因此，历代的绘画批评家，无不以神似作为绘画的最高要求。苏轼“论画以形似，见与儿童邻”的理论，对当时和后人有很大影响。他们认为一幅画“不止于求其形似”，“当不惟其形，惟其神也”、“贵其神也”。在艺术上，之所以不满足于“形似”，而强调“神似”，主要是因为“神似”的作品能够深刻地揭示出物象的本质特征，塑造出感人的艺术形象。（周积寅）

【形象】《尚书·说命上》：“梦帝赉予良弼，其代予言，乃审厥象，俾以形旁求于天下。”汉孔安国注曰：“审说梦之人，刻其形象，以四方求于民间。”形：形体、样子。象：形状。形象：由“形”与“象”两个概念合成，与“形相”、“形容”同义，指形体状貌，也指艺术形象。“形”与“象”的分用与“形”与“象”的合用，均指梦中的人物的模样，命画工按梦中的人物的模样进行描摹，这样刻画出来的形象，便带有一定的艺术性，成为艺术形象。

（王凤珠）

【画犬马最难鬼魅最易】《韩非子·外储论》：“客有为齐王画者，齐王问曰：画孰最难者？曰：犬马最难。孰为最易者？曰：鬼魅最易，夫犬马人所知也，旦暮罄于前，不可类之，故难；鬼魅，无形者，不罄于前，故易之也。”韩非子原本想用这则故事说明的是哲学问题，说明人们每天都可见的东西不易作伪欺人，因为可以直接验证。而不可见的东西却因难于验证易于作伪欺人。虽然韩非子本人反对艺术，此故事亦非针对艺术而言，但客观上包含着一个艺术观念，认为艺术价值的高低应当以表现真实事物为标准进行验证，由于犬马是人们日常熟知的事物，描摹它们的形象可与真实的犬马比较看出情状的得失；而鬼魅不显现在日常生活之中，故此，对它们的形象描摹就没有可验证的参照物了，也就难以判定其中的真假优劣。此观点具有现实反映论意义，对于绘画创作和品评来说，具有一定的合理性和启发性。汉代张衡在《请禁绝图谶疏》中谈到：“譬犹画工，恶图犬马而好作鬼魅，诚以实事形而虚伪不穷也。”刘安《淮南子·氾论篇》亦云：“今夫图工好画鬼魅而憎图狗马者何也？鬼魅不世出，而狗马可日见也。”然而，后世也有持反对意见者，宋代欧阳修在《题薛公期画》中认为：“善言画者，多云鬼神易为工，以谓画以形似为难，鬼神人不见也，然至其阴威惨淡，变化超腾而寄其极怪，使人见辄惊绝，及徐而定视，则千状万态，笔简而意足，不亦为难哉！”唐代以来鬼神画也成画中一科，虽然“无形”，但要表现出鬼神的威严惨淡之无形气氛，其中之难，甚至超过了表现日常事物。欧阳修的观点是绘画经过长期发展探索，对“有形”和“无形”关系的新的认识，更是对韩非子观点的超越和修正。

（陈见东）

【画者谨毛而失貌】 西汉刘安在《淮南子·说林训》：“寻常之外，画者谨毛而失貌。”毛：局部、细节。貌：整体、全局。意指作画时必须注意整体与局部的关系，不能过分注意细节刻画而失其大貌。（陈见东）

【画虎不成反类狗】 简称“画虎类狗”、“画虎而狗”。东汉马援《伏波论画》：“所谓画虎不成反类狗也。”北宋董逌《广川画跋·书李营丘山水图》释云：“世人论画都失古人意，不知山水草木、虫草鸟兽都非其真者耶！苟失形似，便是画虎而狗者，可谓得其真哉？”狗，人所知也，旦暮罄于前，画家易接近之，通过静观目察，写生实践，不仅得其形似，且能得其神似。而古代能画好狗的画家未必能画好虎，因虎主要活动于深山老林间，性凶猛，画家不易接近，多远观，貌似狗状，难以得其真相，故画出来虎似狗一般。后以“画虎类狗”比喻好高骛远，一无所成，反贻笑柄。清代李渔《闲情

偶寄·变调》:“但须点铁成金,勿令画虎类狗。”

(周积寅)

【随物成形,万类无失】 唐代裴孝源《贞观公私画录》:“且夫艺有精深,学有疏密,前贤品录,益多其流。大唐汉王元昌,天植其材,心专物表,舍运覃思,六法俱全,随物成形,万类无失。”说明好的绘画作品要根据事物的本来面目表达,强调的是物象准确造型的重要性。 (陈见东)

【图形于影】 《全晋文·演连珠》载西晋陆机论画:“图形于影,未尽纤丽之容。”影:人物或物体因挡住光线而投射的影像,或因反射而显现的虚像,如阴影、倒影。是说图画中的形象,来源于影像。陆机首次将“影”引入绘画领域,在其后的画论中时有论述。南朝宋宗炳《画山水序》:“对神本亡端,栖形感类,理入影迹,诚能妙写,亦诚尽矣。”北宋苏轼《传神记》将顾恺之所云“传神写照”改为“传神写影”,并曰:“吾尝于灯下顾自己颊影,使人就壁模之,不作眉目,见者皆失笑,知其为吾也。”元代夏文彦《图绘宝鉴》记载五代西蜀画家李夫人“模写窗纸上”之“竹影”,“遂有墨竹”。明代唐志契《绘事微言》:“山水画是留影,然则影可工致描画乎?”“是以有山水逸趣者,多取写意山水,不取工致山水也。”特别是明代画家陈道复“以形索影,以影索形”论及徐渭“舍形而悦影”论,对水墨写意画创作与欣赏都有指导意义。 (周积寅)

【舍形而悦影】 明代徐渭《徐文长三集·书夏圭山水卷》:“观夏圭此画,苍洁旷迥,令人舍形而悦影。但两接处墨与景俱不交,必有遗失,惜哉!云护蛟龙,支股间必间断,亦在意会而已。”《中国美术大辞典》释云:“意为作画要舍去物象所呈现的五色斑斓的表象,而要抓取瞬间给人的影像。这是老子‘五色令人目盲’以及‘玄之又玄,众妙之门’的进一步运用。(传)唐代王维《山水诀》中‘夫画道之中,水墨最为上’,也是舍形悦影的体现。清代方士庶《天慵庵随笔》中说:‘故古人笔墨具此山苍树秀,水活石阔,于天地之外,别构一种灵气。或率意挥洒,亦皆炼金成液,弃滓存精,曲尽蹈虚摄影之妙。’” (王凤珠)

【以形索影,以影索形】 明代汪砢玉《珊瑚网·画录》下册载明代陈道复自题《墨花八种》:“嘉靖丙申春二月……戏作墨花八种,灯下戏题八绝句。以形索影,以影索形,模粘到底耳。”道出了形与影的密切关系和水墨写意画的创作法则,虽未“工致描画”对象,却能极简括地写出对象之神情意趣。 (周积寅)

【画山水是留影】 明代唐志契《绘事微言》:“昔人谓画人物是传神,画花鸟是写生,画山水是留影。然则影可工致描画乎?夫工山水始于画院俗子,故作细画,思以悦人之目而为之,及一幅工画虽成,而自己之兴已索然矣。是以有山林逸趣者,多取写意山水,不取工致山水也。”唐志契反对把山水画得过于工致,主张以写意为主,强调山林逸趣。这就需要舍弃细枝末节,抓住山水景物最本质的艺术特征。 (陈见东)

【绘影绘声】 一作“绘声绘影”。《儒林外史》卷十七评:“绘声绘影,能令闻者拍案叫绝。”萧山湘灵子《轩亭冤》题词:“绘声绘影样翻新,描写秋娘事事真。”形容文艺作品或表现技术的生动、逼真。“绘影绘声”,早就被引入中国画论中。《全晋文·演连珠》载晋陆机语:“图形于影,未尽纤丽之容。”南朝宋·宗炳《画山水序》:“又神本亡端,栖形感类,理入影迹,诚能妙写,亦诚尽矣。”北宋苏轼《传神记》将顾恺之所云“传神写照”改为“传神写影”,并曰:“吾尝于灯下顾自己颊影,使人就壁模之,不作眉目,见者皆失笑,知其为吾也。”元代夏文彦《图绘宝鉴》记载五代西蜀女画家李夫人“模写窗纸上”之“竹影”,遂有“墨竹”。明代陈道复有“以形索影,以影索形”说及徐渭“舍形悦影”说。唐志契《绘事微言》:“山水画是留影,然则影可工致描画乎?”“是以有山水逸趣者,多趣写意山水,不取工致山水也。”清代汪之元《天下有山堂画艺》:“凡画皆摹写形似,惟墨兰竹只写影。写影者,写神也。然不得神,则影亦失之,何况形似乎?”写影、留影、索影与绘影同义。影:人或物体因挡住光线而投射的影像,或因反射而显现的虚像,如阴影、倒影。李白《花间独酌》诗:“举杯邀明月,对影成三人。”绘:描摹。绘影,谓画家能极简括地描摹出对象的形态神韵。绘影,对中国水墨写意画影响很大。关于绘声:唐代朱景玄《唐朝名画录》引用唐玄宗语赞扬李思训“所画掩嶂,夜闻水声”。清代李鱓自题《秋柳雄鸣图》:“画鸡欲画鸡儿叫,唤起人间为善心。”松年《颐园论画》:“平远乱流,杂石激成波澜水花,此等最难著笔。必须平铺生动,乱中有条有目,有条目之中,仍须浑含不痴呆,听之似有声,古人所谓绘声者此也。”绘画

是视觉艺术，画水是画不出水流声的，画鸡是画不出鸡叫声的。“绘声”的“绘”作“形容”解。绘声，形容画家以神来之笔将水流状和鸡叫状画得栩栩如生，非常逼真，令观者好像听到流水声，鸡叫声。

（周积寅）

【拟诸其形容】 北宋郭若虚《图画见闻志·叙自古规鉴》卷一：“《易》称‘圣人有以见天之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。’”邓白《图画见闻志注》：“诸，语助辞。即摹拟它的形象。”此四句引《周易·系辞上》。赜：深奥和幽远难见之意。

（周积寅）

【象其物宜】 北宋郭若虚《图画见闻志·叙自古规鉴》卷一：“《易》称‘圣人有以见天之赜，而拟诸其形容，象其物宜，是故谓之象。’”邓白《图画见闻志注》：“取以为法叫做象。张振渊说：‘物而曰宜，不独肖其形，兼欲尽其理。’此句可解为取法于客观事物的道理。”

（王凤珠）

【象也者，像此者也】 北宋郭若虚《图画见闻志·叙自古规鉴》卷一：“《易》……又曰：‘象也者，像此者也。’”邓白《图画见闻志注》：“所谓‘象’，就是像这些东西。‘象’字作‘形象’解；‘像’字作‘摹仿’解。”此句见《周易·系辞上》，原文是：“爻也者，效此者也；象也者，像此者也。”（王凤珠）

【不求形似】 北宋苏轼“论画以形似，见与儿童邻”（《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一）。这句话的意思是说：品评一幅画的优劣，如果以形的似与不似为标准的话，那是与儿童的见识相邻近。到了元代，“不求形似”，由赵孟頫正式提出：“曹霸画人马，……子昂尝题云：‘唐人善画马者甚众，而曹（霸）、韩（幹）为之最，盖其命意高古，不求形似，所以出众之右耳。”（元·汤垕《画鉴》）倪瓒直接继承了赵氏“不求形似”说而加以发展。明·沈颢《画麈》有一段记载：“（倪瓒）一日灯下作竹树，傲然自得，晓起展观，全不似竹。迂（倪瓒）笑曰：‘全不似处，不易到耳。’”倪氏所说：“全不似”，并非“完全不似”，而是“不完全似”，与“不求形似”相类。明初，王绂首次对“不求形似”作了解释：“今人或寥寥数笔，自矜高简，或重床叠屋，一味颟顸，动曰不求形似，岂知古人所云不求形似者，不似之似也。彼繁简失宜者，乌可同年语哉。”（《书画传习录》）清初石涛说得更透彻：“不似之似似之。”（《大涤子题画诗跋》卷一）文人画家在创作上要求“得其神似而形似在其间矣”，形似是手段，神似是目的。为了传出对象的神似，可以对对象进行必要的夸张变形，并舍去与对象神似无关紧要的形似。因此，艺术中所表现的形似，已不等同于生活中审美客体之形似，而是审美主客体统一的形似。这艺术中的神似，同样不等同于生活中审美客体的神似，而是审美主客体统一的神似，并倾注了画家思想感情，所谓“缘物寄情”。因此中国文人画家笔下山水、花鸟，是当着生活中的人来描绘的，实际是画家的自我写照。于是艺术中神似的追求与画家情感的抒发便划上等号了。到此，文人画中似与不似的问题就不难理解了。所谓不求形似、全不似、不似之似、不似之似似之，绝非以描写



元·倪瓒《竹枝图》

对象的形似为满足，而是为了达到更高层次的追求——神似——即画家感情的抒发，也就是倪瓒所说的“写胸中逸气”。他说他所画之竹，人家议论似也好，不似也好，是麻是芦也好，不去管它，只要把胸中逸气写出来，就是成功之作。“写胸中逸气”道出了“不求形似”的真谛。“不求形似”不能误解为不要形似，从苏轼、赵孟頫到倪瓒及其以后的王绂、石涛等人，都是形似与神似（逸气）的统一论者。倪瓒的山水画，一看便知是写的太湖一带的景色。存世的《六君子图》轴（上海博物馆藏），明李日华云：“六君子乃松、柏、楠、樟、槐、榆六树行列，修挺疏密，掩映位置得宜，而皆在平地，且气象萧索，有贤人在下位之象云。”倪瓒在《云林画谱》中所论画树、竹要合画理，如画树要求画出树的形势、新枝、枯干，画竹要画出晴竹、雨竹等外形特征。他的《竹枝图》卷（故宫博物院藏）中的竹，也并非“为麻为芦”，其造型十分谨严，真实感也是很强的。“不求形似”说，是文人画创作理论，并非初学入门之道，因此倪氏在《云林画谱》中云：“余尝写竹枝，而观者问余为何树，余为一笑，并图于后，不可法也。”

（周积寅）

【不似之似似之】 清代石涛《大涤子题画诗跋》卷一：“天地浑熔一气，再分风雨四时。明暗高低远近，不似之似似之。”所谓“不似之似似之”，指画家所表现对象的不像之像才是真正的像，凝练了艺术来自生活又高于生活的创造规律，成为艺术感悟的钥匙。

（陈见东）

【画有三】 语见《黄宾虹画语录·1952 年答编者问何谓“妙在似与不似之间”》：“画有三：绝似物象者，此欺世盗名之画；二、绝不似物象者，往往托名写意，鱼目混珠，亦欺世盗名之画；三、惟绝似又绝不似于物象者，此乃真画。”

（王凤珠）

【体物】 南齐谢赫《画品》“张墨荀勖”条：“若拘以体物，则未见精粹。”体物：指描摹物的形态。

（周积寅）

【画手挥五弦易，目送飞鸿难】 三国魏嵇康《赠秀才入军》：“目送归鸿，手挥五弦。”《晋书·顾恺之传》：“恺之每重嵇康四言诗，因为之图，恒云：‘手挥五弦易，目送飞鸿难’。”南朝宋刘义庆《世说新语》卷五：“顾长康道：‘画手挥五弦易，目送归鸿难’。”弦：乐器上用以发音的丝线、铜线或铜丝。五弦：五弦琴，似琵琶而略小。《礼记·乐记》：“舜



清·原济《灵谷探梅图》

作五弦之琴以歌《南风》。”鸿：古代对少数大型雁鸟的泛称，如鸿雁（也称大雁）、鸿鹄等。其意是说，要画从手弹奏五弦之琴的动作姿态来表现人的思想情感还是比较容易的，而若画目光远望飞去的大雁来表现人的思绪则是很难的。画人重在传神，而最能传神的莫过于眼睛。三国魏刘劭《人物志·九征》：“征神见貌，则情发于目。”顾恺之将这一见解用于画论，提出了“传神写照，正在阿堵中”。

（周积寅）

【神采】 同“神彩”。南朝齐王僧虔《笔意赞》：“书之妙道，神采为上，形质次之，兼之者方可绍于古人。”指作品中所表现出来的精神、风采。

北宋郭若虚《图画见闻志·论用笔得失》:“凡画气韵本乎游心,神采生于用笔,用笔之难,断可识矣。”“神采”一词,在中国画论中第一次出现。

(周积寅　王凤珠)

【神明】 北宋董逌《广川画跋》卷六:“大抵画以得其形似为难,而人物则又以神明为胜。苟求其理,物各有神明也,但患未知求于此耳。”神明:指被表现人物的内在精神。后被用来比喻作品本身的风格和内在气息。也可指画家精神对客观事物的灌注,使没有生命的东西具有生命感。如北宋韩拙《山水纯全集后叙》云:“木叶披岩,千山耸翠,烟重暝之势,林繁如叶叶有声,此得其风雨者也,画至于通手源流,贯于神明,使人观之,若睹青天白日,穷究其奥,释然清爽。”

(陈见东)

【神之又神】 北宋郭若虚《图画见闻志·论气韵非师》卷一:“所谓神之又神,而能精焉。”谓神妙之极。

(周积寅)

【通灵】 《晋书·顾恺之传》:“恺之见封题如初,但失其画,直云妙画通灵,变化而去。”谓通于神灵。

(周积寅)

【风神】 最早用于品评人物,南朝宋刘义庆《世说新语·赏誉》:“王子敬语谢公:‘公故萧洒。’谢曰:‘身不萧洒,君道身最得,身正自调畅。’”注引《续晋阳秋》曰:“安弘雅有气,风神调畅也。”指人物潇洒的风采、神韵。其后,“风神”被移用于文艺领域。唐代彦悰《后画录》“隋江志”条:“笔力劲健,风神顿爽。模山拟水,得其真体。”指绘画作品所呈现出来的风采神韵。“风神”一词在中国画论中第一次出现。

(周积寅)

【神妙】 唐代杜甫《杜工部草堂诗笺·韦讽录事宅观曹将军画马图》卷十七:“国初以来画鞍马,神妙独属江都王。”神妙即变化巧妙,襟灵莫测。

(周积寅)

【意态】 北宋王安石《明妃曲》:“意态由来画不成,当时枉杀毛延寿。”元代倪瓒题《树石远岫图》:“山石、林木皆草草而成,迥有出尘之格,而意态毕备。”明代练安《金川玉屑集》:“画之为艺,世之专门名家者,多能曲尽其形似,而至其意态情性之所聚,天机之所寓,悠然不可探索者,非雅人胜士超然有见乎尘俗之外者,莫之能至。”意态指神情姿态。

(王凤珠)

【真态】 北宋苏轼赞赵昌《黄葵》画:“古来写生人,妙绝谁似昌。晨妆与午醉,真态含阴阳。君看此花枝,中有风露香。”所谓“真态”,和苏轼所说的“无人态”意思是一样的,都是要求在艺术形象的刻画上,达到浑然天成,妙造自然。

(周积寅)

【无人态】 北宋苏轼《高邮陈直躬画雁》:“野雁见人时,未起意先改。君从何处看,得此无人态。无乃槁木形,人禽两自在。”“无人态”,即天工自然之态。只有画出这种“无人态”,才能充分地



清·边寿民《芦雁图》

绘出野雁的自然神态，传出作者超然自得的神情意趣。 （周积寅）

【一法】 南宋邓椿《画继·论远》："画之为用大矣！盈天地之间者万物，悉皆含毫运思，曲尽其态，而所以能曲尽者，止一法耳。一者何也？曰：'传神而已矣！'"此语力荐传神为绘画之根本大法。宋人论画，在笔墨形似之外，竞求神韵，并把神似看作绘画品格高下的最高法则。郭若虚曰："凡画必周气韵，方号世珍。不尔，虽竭巧思，止同众工之事，虽曰画而非画。"邓椿亦深然其说。邓椿认为"画之六法，难以兼全"，而要曲尽万物之态者，只有"一法"——"传神而已矣"。

（贺万里　汪秀霞）

【如生】 北宋米芾《画史》："滕昌祐、边鸾、徐熙、徐崇嗣，花皆如生。"元代汤垕《画鉴》："展子虔……《北齐后主幸晋阳宫图》，人物面部神采如生。"如生，就是像活的，只要画的是生物，就应当画得像活的。务使形神兼备，就自然如生，自然欲活。南宋罗大经《鹤林玉露》："'下笔生马如破竹'。'生'字下得最妙，盖胸中有全马，故由笔端而生，初非想象模画也。"要想画得如生，必须对于生的东西，全盘掌握，熟于心而精于手，然后才能由笔端而出。 （周积寅）

【精神完则意出，筋力劲则势在】 北宋刘道醇《圣朝名画评》："善观画马者，必其精神筋力，精神完则意出，筋力劲则势在。"筋力：指体力。《荀子·非相》曰："筋力越劲，百人之敌也。"是谓善于观赏画马的人，必定求其生气体力，生气充沛则意韵自然流露出来，体力雄健气势自然壮大。

（陈见东）

【意思】 北宋苏轼《传神记》："传神与相一道……凡人意思各有所在，或在眉目，或在口鼻。""意思"指画时的用意，此特指传神。 （周积寅）

【生意】 北宋米芾《画史》："山水李成只见二本……林木怒张，松干枯瘦多节，小木如柴，无生意。"北宋董逌《广川画跋·书徐熙画〈牡丹图〉》："世之评画者曰：'妙于生意，能不失真，如此矣，是为能尽其技。'尝问'如何是当处生意？'曰：'殆谓自然。'其问自然，则曰：'能不异真者，斯得之矣。'"《宣和画谱》"萧悦"条："惟喜画竹，深得竹之生意。"元代汤垕《画鉴·唐画》："吴道子……人物有八面生意活动，方圆平正，高下曲直，折算停分，莫不如意。"犹生机、生命力。俞剑华释云："生意就是生的意思……古今评画最注意'生意'的莫如《宣和画谱》，有十余条之多。这可能由于宋徽宗重视写生，重视动态所致。画人物当然要有生意，画花鸟走兽也要有生意。至于画山水要不要生意呢？山有活山有死山，水有活水也有死水。活的山则山色润泽，草木丰茂，行人往来，都有生活的气息。死山则干燥丑恶，草木不生，空山无人。活水则飞腾跳跃，洄漩涟漪。死水则色浊味臭，停止不动。所以画山水也必须有生意，只有那些死临



明·陆治《梅石水仙图》

稿本，一生不见真山水的人，才画出没有生意的山水来。”(《中国画理论初稿》油印本) （周积寅）

【生动】 南齐谢赫《画品》：“六法者何？一气韵生动是也……”北宋米芾《画史·晋画》：“顾恺之……《女史箴》横卷，在刘有方家。已上笔采生动，髭发秀润。”生动谓活泼动人。 （周积寅）



清·罗聘《易安像》

【生色】 唐代李贺《秦宫》诗：“内屋深屏生色画。”王琦注引陈仁锡曰：“生色画，谓画之鲜明，色像如生者。” （周积寅）

【生机】 清代戴熙《习苦斋题画》：“画者生机，刻意求之，转工转远，眼前地放宽一步，则生趣既足，生机自畅耳。”所谓生机乃一种生意活泼的精神。 （周积寅）

【神生画外者与神生画内者】 清代王昱《东庄论画》：“翰墨中面目各别，而其品有二：元气磅礴，超凡入化，神生画外者为上乘；清气浮动，脉正律严，神生画内者次之。皆可卓然成家，名世传世。”“神生画外者”，指的是文人画，重写意，强调审美主体之神，此神生在画外，即画家情感之抒发，写胸中逸气，其优秀作品，称为逸品。“神生画内者”，指的是院体画，重写实，强调审美客体之神，此神生在画内，即画中所描绘对象之神，优秀作品称为神品。王昱虽视文人画为上乘，院体画次之，但都承认两画派之作者“皆可卓然成家，名世传世”。 （周积寅）

【人不厌拙，只贵神清】 见清代笪重光《画筌》语。谓画人物不怕拙笨，惟贵在得其神清气爽。 （王凤珠）

【无声债】 清代石涛《大涤子题画诗跋》卷一：“名山许游未许画，画必似之山必怪。变幻神奇懵懂间，不似似之当下拜。心与峰期眼乍飞，笔游理斗使无碍。昔时曾踏最高巅，至今未了无声债。”债，指欠约。“无声债”是画家内心的默默许诺。画家获得了自然的滋养和熏陶，内心许诺要为山水传神以作回报，但是却迟迟未能实现，自然山水变幻神奇，人在其面前显得懵懂无知，于是，这样的期许日积月累好象变成了“债务”。

（陈见东）

【花如欲语，禽如欲飞】 清代邹一桂《小山画谱》：“花如欲语，禽如欲飞，石必崚嶒，树必挺拔。观者但见花鸟树石，而不见纸绢。斯真脱矣，斯真画矣。”指画上花鸟生动鲜活、栩栩如生。

（荆琦）

【入细通灵】 清代邹一桂《小山画谱》：“入细通灵：人之技巧，至于画而极，可谓夺天地之工，泄造化之秘，少陵所谓‘真宰上诉天应泣’者也。古人之画细入毫发，故能灵通入圣；今人动曰取态，谓之游戏笔墨则可耳，以言手画则未也。”真宰：天



清·朱偁《花卉鸟虫图》

神。天为万物的主宰。《庄子·齐物论》:“必有真宰,而特不得其眹”。邹氏对古人技巧高超,夺天地之工,洩造化之秘,细入毫发,通灵入圣的工笔画,是肯定的,因为它鬼神所忌,真神上诉,天为雨泣之夸妙。而对今人所玩弄的游戏笔墨是否定的,只因故作姿态,难成其画。（周积寅）

【无意露之,有意窥之】 清代蒋骥《传神秘要》:“凡人有意欲画照,其神已拘泥。我须当未画之时,从旁窥探其意思。彼以无意露之。我以有意窥之,意思得,即记在心上。”为人写像,若被画者预知自己的形象将被描绘,神态便会显得拘谨而不自然。画家应该从旁暗中观察被画者无意间流露出的神情姿态,默识于心,由此创作出来的人物画才能够最大限度地传达出对象之神。

（陈见东）

【画当为山水传神】 南宋邓椿《画继》云:“徒知人之有神,而不知物之有神。”清代王学浩《山南论画》:“唐六如云:‘画当为山水传神。’”山水之神即自然景物所含之意韵、气势,这是山水画所要表现出来的重要内容。（荆琦）

【肖品】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论肖品》:“凡写故实,须细思其人其事,始末如何,如身入其境,目击耳闻一般。写其人不徒写其貌,要肖其品。何谓肖品?绘出古人平素性情品质也。”意指在画作中充分表现对象内在的神韵气质和品格情操。（陈见东）

【形神相亲,表里俱济】 三国魏嵇康《养生论》:“君子知形恃神以立,神须形而存……使形神相亲,表里俱济。”意指形、神二者相辅相成,这说明嵇康是将“形”与“神”放在同等位置上进行理解和诠释的。（陈见东）

【形存则神存,形谢则神灭】 南朝梁范缜《神灭论》:“神即形也,形即神也;是以形存则神存,形谢则神灭也。”意指身体和精神是对立的统一体,精神(灵魂)从属于身体,身体存在就有精神(灵魂),人死了,形体不存在了,精神(灵魂)也就随之消灭。形体与精神互为依存、不能分割。

（荆琦）

【以形写神】 东晋顾恺之《摹拓妙法》:“凡生人之有手揖眼视,而前亡所对者,以形写神而空其实对,荃生之用乖,传神之趋失矣。空其实对则大失,对而不正则小失,不可不察也。一象之明昧,不若悟对之通神也。”关于“以形写神”,潘天寿《听天阁画谈随笔》作了详细的阐述:“顾长康(恺之)云‘以形写神’,即神从形生,无形,则神无所依托。然有形无神,系死形相,所谓‘如尸似塑者是也’,未能成画。”“顾氏所谓神者,何哉?即吾人生存于宇宙间所具有之生生活力也。‘以形写神’即所表达出对象内在生生活力之状态而已。故画家在表达对象时,须先将作者之思想感情,移入于对象中,熟悉其生生活力之所在,并由作者内心之感应与迁想之所得,结合形象与技巧之配置,而臻于妙得。是得也,即捉得整个对象之生生活力也。亦即顾氏所谓‘迁想妙得’者是已。”“顾氏所谓‘以形写神’者,即以写形为手段,而达写神之目的也。因写形即写神。然世人每将形神两者,严划沟渠,遂分绘画为写意、写实两路,谓写意派,重神不重形,写实派,重形不重神,互相对立,争论不休,而未知两面一体之理。”“‘以形写神’,系顾氏总结晋代以前人物画形神之相互关系,与传神之总的。即是我国人物画欣赏批评之标准。唐宋以后,并转而为整个绘画衡量之大则。”（周积寅）

【荃生之用乖】 东晋顾恺之《摹拓妙法》:“凡生人有手揖眼视,而前亡所对者,以形写神而空其实对,荃生之用乖,传神之趋失矣。”亡:与“无”同。荃:荃与筌古汉语相通,指捕鱼的竹笼。《庄子·外物》:“荃者,所以在鱼,得鱼而忘荃。”道家和玄学常用“得鱼忘筌”来喻“得意忘言”或“得意忘象”。乖:违背。李泽厚、刘纲纪《中国美学史》卷

二释云:"恺之在说了'以形写神而空其实对'后,接着就说其结果必然使'荃生之用乖,传神之趋失矣',这显然把'形'看着是用以'传神'的,即画'形'本是为了'传神'。'生'与'神',在中国哲学、佛学中有时分不开的,所以'荃生'实际上也即是'传神'……'荃生'又与下文'传神'相对,可知'荃'在这里是作为动词来用的。'荃生'即是通过上文所说的'形'的描绘去捕捉所画的对象的生命精神,实际也就是'以形写神'之意。" (周积寅)

【传神阿堵】 南朝宋刘义庆《世说新语·巧艺》载东晋顾恺之画论:"顾长康画人,或数年不点目睛,人问其故,顾曰:四体妍蚩,本无关于妙处,传神写照,正在阿堵中。"阿堵,是东晋时吴地方言,意思为这个,具体语境中可以指任何事物,此处指眼睛。他在《论画》中云:"……与点睛之节,上下、大小、厚薄,有一毫小失,则神气与之俱变矣。"一幅作品的好坏,关键在于对人物眼睛的刻画,因为人的精神气质全都汇集于此。"传神阿堵"的观点对后世人物画创作产生了巨大的影响。

(陈见东)

【传神之难在于目】 北宋苏轼《苏东坡集·传神记》:"传神之难在于目。"这一观点是深受晋代顾恺之思想影响而来。参见"传神阿堵"条。

(陈见东)

【二目乃日月之精,最要传其生动】 清代丁皋《写真秘诀》载丁思铭《写照提纲》:"二目乃日月之精,最要传其生动。"把双目比作日月并非肖像画家的发明,在民间流传的看相法中就常把双目比作日月,如宋代苏轼在《传神记》云:"传神与相一道。"流传于民间传为明初袁忠彻所撰《柳庄相法》亦云:"眼为日月精华、禀一身秀气。"可见相术与传神相互借鉴早已有之。丁皋《写真秘诀》云:"眼为一身之日月,五内之精华。非徒袭其迹,务在得其神。神得则呼之欲下,神失则不知何人。所谓传神在阿堵间也。"无论是相术还是肖像画都要格外关注人的双目,注意对于眼睛神采的表现。

(陈见东)

【眼为一身之日月,五内之精华】 清代丁皋《写真秘诀》:"眼为一身之日月,五内之精华。非徒袭其迹,务在得其神。神得则呼之欲下,神失则不知何人。所谓传神在阿堵间也。"参见"二目乃日月之精,最要传其生动"。 (陈见东)



清·王素《朝云小像》局部

【点睛得法,则周身灵动,不得其法,则通幅死呆】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论点睛》:"生人之有神无神在于目,画人之有神无神,亦在于目,所谓传神阿堵中也。故点睛得法,则周身灵动,不得其法,则通幅死呆。法当随其所写何如,因其行卧坐立、俯仰顾盼,或正观、或邪视,精神所注何处,审定然后点之。"南宋赵希鹄《洞天清禄》云:"人物、鬼神生动之物,全在点睛,睛活则有生意。宣和画院工或以生漆点睛,然非要诀。要须先圈定目睛,填以藤黄,夹墨于藤黄中,以佳墨浓加一点作瞳子,然须要参差不齐,方成瞳子,又不可块然。此妙法也。"以此妙法点写目睛,则可使画上形象灵活生动,否则便是呆板无生气之作。

(陈见东)

【画无常工,以似为工】 唐代白居易《画记》:"画无常工,以似为工。学无常师,以真为师。"常:固定不变。工:功夫;技巧:巧妙。似:类似。是说绘画表现物象无固定不变之技巧法则,

以类似物象为妙。这里的类似，包括类似物象的形和神，达到白居易所说的“形真而圆，神和而全”。（周积寅）

【学无常师，以真为师】 唐代白居易《画记》：“画无常工，以似为工；学无常师，以真为师。”认为学画没有固定的师法，以取真实为根本之法。五代后梁荆浩《笔法记》云：“画者，画也。度物象而取其真。物之华，取其华，物之实，取其实。不可执华为实。若不知术，苟似可也，图真不可及也……思者，删拨大要，凝想形物。景者，制度时因，搜妙创真。”对“真”给予了高度重视，并且阐释了“真”的丰富含义。（陈见东）



五代·荆浩《匡庐图》局部

【形真而圆，神和而全】 唐代白居易《记画》：“张氏子得天之和，心之术，积为行，发为艺，艺尤者其画欤。画无常工，以似为工。学无常师，以真为师。故其措一意，状一物，往往运思，中与神会，仿佛焉，若驱与役灵与其间者。时予在长安中，居甚闲，闻其熟，乃请观与张。张为予尽出之，厥有山水、松石、霓云、鸟兽，及四夷、六畜、妓乐、华虫咸在焉，凡十余轴。无动植，无大小，皆曲尽其能，莫不向背无遗势，洪纤无遁形。追而视之，有似乎水中，了然分其影者。然后知学在骨髓者，自心术得，工侔造化者，由天和来。张但得于心，传于手，亦不自知其然而然也。至若笔精之英华，指趣之律度，予非画之流也，不可得而知之。今所得者，但觉其形真而圆，神和而全，炳然俨然，如出于图之前而已耳。”形真而圆：形象逼真而丰满。神和而全：精神融合而完美。（王宗英）

【幹惟画肉不画骨】 唐代杜甫《丹青引赠曹将军霸》：“弟子韩幹早入室，亦能画马穷殊相。幹惟画肉不画骨，忍使骅骝气凋丧。”其意是说，曹霸入室弟子韩幹，虽画马能曲尽其态，但他画的是肥



唐·韩幹《牧马图》

马，而使神气丧失。“幹惟画肉不画骨”句，曾引起历代评论家之争议。唐代张彦远《历代名画记》说：“杜甫岂知者，徒以幹马肥大，遂有画肉之诮。”并引经据典，证明韩幹画马“古今独步”。唐代顾云、北宋张耒、苏轼、黄庭坚、李公麟皆反对杜说。苏轼赞扬韩幹的马是“肉中画骨夸尤难”（《书韩幹牧马图》），是“不语诗”（《韩幹马》），即画中有诗。《宣和画谱》说：“所谓幹惟画肉不画骨，正以脱落展、郑之外，自成一家之法。”北宋黄伯思《东观余论》说：“韩幹画马形胜神。”与杜说相近。元代夏文彦《图绘宝鉴》说韩幹画马，不惟画肉，而是“得骨肉停匀法”。我们说，唐宋以来的评论家中，绝大多数反对杜说是有根据的，他们观赏过曹、韩不少画马之作并进行比较研究后得出的结论。从韩幹的传世真迹《照夜白》、《牧马图》看，绝非杜甫所云只“画肉不画骨”、“气凋丧”。特别是《照夜白》，形神兼备，生动之极。事实证明，杜说是一种偏见。在韩幹之前，展子虔、郑法士以及他的老师曹霸等人所画之马，重“画骨”，瘦如蟠螭龙形，而韩幹所画之马，重“画肉”，即“肥壮丰满”。“画肉不画骨”，并非有肉无骨，而是少露筋骨，却肉中有骨，“得骨肉停匀之法”，道出了韩幹画马的特点，“自成一家之妙”，与周昉的仕女画一样，正是反映了当时的审美好尚。（周积寅）

【移神定质】 唐代朱景玄《唐朝名画录序》“伏闻古人云：‘画者圣也。’盖以穷天地之不至，显日月之不照。挥纤毫之笔，则万类由心；展方寸之能，而千里在掌。至于移神定质，轻墨落素，有象因之以立，无形因之以生。”移神：将表现对象之神

情移入艺术形象之中。定质：认定表现对象的内在本质。 （王凤珠）

【画龙点睛】 唐代张彦远《历代名画记·卷七》："武帝（梁武帝）崇饰佛寺，多命僧繇画之……金陵安乐寺四白龙不点眼睛，每云：'点睛即飞去'人以为妄诞，固请点之。须臾，雷电破壁，两龙乘云腾去上天，二龙未点眼者见在。"这虽是一个神话故事，但足以形容画家作画之神妙。 （王凤珠）

【忘形得意】 与"遗貌取神"意同。由成语"得意忘筌"演变而来。《庄子·外物》："筌者所以在鱼，得鱼而忘筌。"筌：捕鱼的竹器。捕到了鱼，忘掉了筌。比喻达到目的后就忘了原来的凭借。其后沿用到了画论中，即"忘形得意"，北宋欧阳修《欧阳文忠公文集·题盘车图诗歌》："古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不若见诗如见画。"其意是说，不要在所画对象的物体上过于求似，而要着重刻画对象的意韵。这是画论中重传神（气韵、写意），不求形似的观点，与画论中重神似（气韵、意）而不否弃形似的观点有别。明代王履《华山图序》："画虽状形主乎意，意不足谓之非形可也。虽然意在形，舍形何所求意，故得形者，意溢乎形，失其形者形乎哉！画物欲似物，岂可不识其面?" （周积寅）

【颊上益三毛如有神明】 南朝宋刘义庆《世说新语·巧艺》："顾长康画裴叔则，颊上益三毛。人问其故，顾曰：'裴楷俊郎有识具，正此是其识具。看者寻之，定觉益三毛，如有神明，殊胜未安时。'"唐代张彦远《历代名画记》"顾恺之"条引用之，北宋《宣和画谱·人物叙论》、南宋陆游《赠传神水鉴》，直至近现代撰写美术史者，皆转述旧闻，真作天生之颊毛解。阮璞《画学丛证·"颊上三毛"之"毛"其义何据》释云："人之毛发是否关系人之神明，对此一问题，即在与顾恺之同时之人，已曾有否定性之答案。《世说新语·排调》载：'王子猷诣谢万，林公（案：谓高僧支道林）先在座。王曰：若林公须发并全，神情当复胜不？谢曰：唇齿相须，不可偏亡。须发何关于神明?'是须发无关于神明，东晋人已有论断矣。近代鲁迅论作小说，举前人论画见解为旁证，亦谓'画出一个人的特点，最好是画他的眼睛。（中略）倘若画了全副的头发，即是细得逼真，也毫无意思。'可见解此'毛'字为人颊上天生之毫毛，谓画此即可立见'神明殊胜'，殊属于理难通。其实'毛'者，毫也，笔也。笔而可以谓之'毫'，固亦可以谓之'毛'。是'三毛'者，三笔，三纹之谓也……顾之对其（裴楷）所以益三毛于颊上，固已自言'正此是其识具'矣。盖'益三毛'者，谓添三笔也，即谓于画像之颊上添三笔之皱纹，借以示现裴楷乃一喜作思虑之人，而人当深思熟虑之际，其面颊上不觉遂作此含皱之表情也。后来，苏轼颇解此理，于所撰《传神记》中记僧惟真为曾鲁公（公亮）画像事，谓其像'初不甚似。一日往见公，归而喜甚曰：吾得之矣。乃于眉后加三纹，隐约可见，作俯首仰视，眉扬而额蹙者，遂大似。'此处'三纹'之语，正可移作'三毛'之绝好注脚……顾恺之谓'三毛'，实无异吾人今语'三笔'，其理固甚浅而易晓也。阅近人国画家方增先所撰《怎样画水墨人物》一书，见其说'颊上三毛'为'在脸上最后加三笔，其神态就因之显现出来'，其据事而言，便与顾恺之'毛'字原义不谋而合，甚得我心矣。" （周积寅）

【形似·骨气·立意·用笔】 唐代张彦远《历代名画记·论画六法》："夫象物必在于形似，形似须全其骨气，骨气形似皆本于立意而归乎用笔。"其意是说，一切形似、骨气的处理，都本于立意，就是要怎么画。立意要怎么画，这是内心的活动，必须借用笔的力量，才能传达出来。用笔不善，就不能达意；立意不佳，就没有灵魂，也就不会有好的形似和骨气了。 （周积寅）

【画之贵似，要不期于所以似者贵也】 北宋董逌《广川画跋》："乐天言：画无常工，以似为工。画之贵似，岂其形似之贵耶？要不期于所以似者贵也。"是谓画之贵似（包括形似和神似）应于自然而然不经意中获得，切不可刻意为之。唐代张彦远在《历代名画记》中已云："夫运思挥毫，自以为画，则失于画矣；运思挥毫，意不在于画，故得于画矣。不滞于手，不碍于心，不知然而然。"已经提出作画要自然状态中获得良好的艺术效果。

（陈见东）

【论画以形似，见与儿童邻】 北宋苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝二首》之一："论画以形似，见与儿童邻。赋诗必此诗，定知非诗人。"一般人以为苏轼的"论画以形似，见与儿童邻"两句诗，是反对以形似论画。其实，如果完整地领会这首诗的真谛，便不会引起误解的可能。作者认为好诗好

画在于表现事物的精神，而不在于形似。论画以形似，是舍神而论形，当然是见与儿童邻了。

（周积寅）

【画写物外形，诗传画外意】 北宋晁说之《和苏翰林题李甲画雁》二首之一："画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态。"认为绘画创作要超越客观对象的外形，但又不能脱离外形而存在，诗表达画外之意蕴，但又要具有画内的形态，这是用一种辩证的论述形意关系的思维。明代李贽《焚书·诗画》云："东坡先生曰'论画以形似，见与儿童邻，作诗必此诗，定非知诗人。'升庵曰'此言画贵神，诗贵韵也。然其言偏，未是至者。'晁以道和之云'画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态'其论始定。"明董其昌《画旨》云："晁以道诗云：'画写物外形，要物形不改；诗传画外意，贵有画中态。'余曰：'此宋画也。'"清代方薰《山静居论画》云："晁以道云：'画写物外形，要物形不改'特为坡老下为转语。" （陈见东）

【画人物者，必分贵贱气貌】 北宋郭若虚《图画见闻志·论制作楷模》："大率图画风力气韵，固在当人。其如种种之要，不可不察矣。画人物者，必分贵贱气貌、朝代衣冠。释门，则有善功方便之颜；道像，必具修真度世之范；帝王，当崇上圣天日之表；外夷，应得慕华钦顺之情；儒贤，即见忠信礼义之风；武士，固多勇悍英烈之貌；隐逸，俄识肥遁高世之节；鬼神，乃作丑□驰□之状；仕女，宜富秀色婑媠之态；田家，自有醇甿朴野之真。恭鸷愉惨又在其间矣。"王逊《中国书画理论》说："宋代提出类型化的要求，以解释气韵，在理论上是一大贡献。"所谓人的"贵贱气貌"，是人的社会地位和处境所决定的人的思想仪表特征，关于画中人物的"尊卑贵贱之形"，早在东晋顾恺之《论画》中就已提及，但他没有来得及详加论述，到了宋代，始作为人物画创作上的重大问题提出来进行探讨，从这段评论很明白地看出，当时要求画家的，首先要能分别贵贱妍丑的阶级差别，而且不仅止于肥红瘦黑的一般的公式和概念。郭若虚则提出了区别"贵贱气貌"的法则，从类型学的角度出发，界定了各阶层人物的共性及气质风貌。这就扩大了顾恺之"传神"（南齐谢赫"气韵生动"）论的含义。南宋陈郁"写心"论便是这一理论的升华和发展。虽然是对肖像画而言的，也适用于指导风俗故事画和历史画的创作。 （周积寅）

【失形而不韵，乃所画影耳】 北宋陈师道《后山谈丛》："《欧阳公像》公家与苏眉山皆有之，而各自是也。盖苏本韵胜而失形，家本形似而失韵。失形而不韵，乃所画影耳，非传神也。"欧阳修像一幅神而不似，一幅似而不神，两者均有不足，陈师道认为画人首先要像，不像便失去神韵，只相当于画了人物的一个影子而已。清代袁枚《小仓山房尺赎》卷五云："两峰居士为我画像，两峰认为是我也，家人以为非常我也，两争不决……家人既以为非我矣，若藏于家，势必误以为灶下执炊之叟，门前卖浆之翁，且拉杂摧烧之矣……不敢自存，转托两峰代存。" （陈见东）

【取其意气所到】 北宋苏轼《东坡题跋》下卷《又跋汉杰画山》："观士人画如阅天下马，取其意气所到。乃若画工，往往只取鞭策皮毛，槽枥刍秣，无一点俊气，看数尺便倦。"苏轼借相马之道鉴画，指出欣赏士人之画，重要的不在于外在形似而是形似背后的意气神韵。同时，"意气"也是画家神情意趣、道德品质、学问修养在画中的表露。这

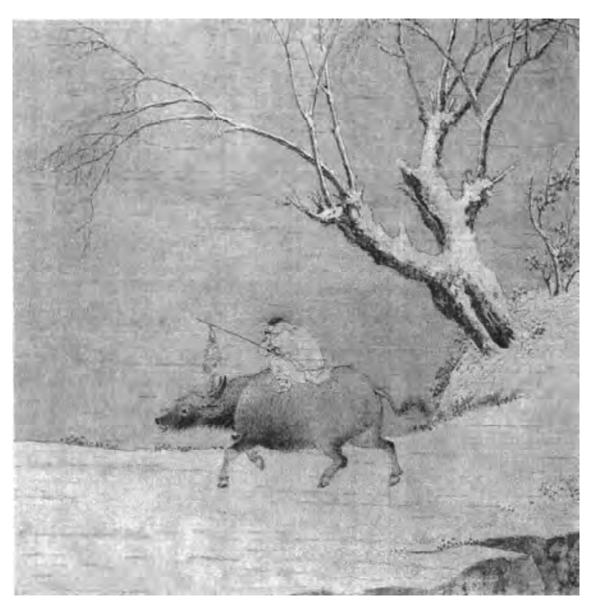


南宋·李嵩《货郎图》

就如同九方皋相马一样，重在观察马的神气英俊，而不必过于考究马的雄和雌、皮毛的杂色或者是纯色等次要因素。这段文字体现出苏轼推崇文人画而贬低画工画的态度，他明确提出了“士人画”这一概念和如何观赏“士人画”的问题。另外，这种不以“形似”为依据的论画标准突出强调了“神似”，并将之作为绘画境界的终极追求。清代方薰则不完全同意这种观点，他在《山静居画论》中评论说：“以马喻，固不在鞭策皮毛也，然舍鞭策皮毛，并无马矣。所谓俊发之气，莫非鞭策、皮毛之间耳！世有伯乐而后有名马，亦岂不然耶？”方薰认为“形似”和“神似”是分不开的，“神似”是在“形似”基础之上的更高的要求，只求“神似”而忽略“形似”是不正确的。其实，苏轼并非彻底否定“形似”的，他在《东坡题跋》中云：“黄筌画飞鸟，颈足皆展……验之信然，乃知观物不审者，虽画师且不能，况其大者乎？”可见，苏轼也是主张“以形写神”(《晋书·顾恺之传》)、形神兼备的。

（张曼华　谢江岚）

【求物之妙，如系风捕影】　北宋苏轼《传神记》：“求物之妙，如系风捕影；能使是物了然于心者，盖千万人而不一遇也。”指出“影”是很难捕捉到的表现物象神韵的关键要素。（张曼华）



南宋·李迪《雪中归牧图》

【一牛百形，形不重出】　北宋董逌《广川画跋》卷一《书百牛图后》：“一牛百形，形不重出，非形生有异，所以使形者异也。”“一牛百形”，是一种以物观物的观察视角。通过这种视角，可以对物与物之间的联系和区别有更为深入细致的把握。人对人类形象的差异与变化十分敏感，而对牛形象的变化却很容易忽视。并不是因为牛的形象变化比人的形象变化小，而是因为没有从牛的角度深入观察的缘故。他又说：“知牛者，不求于此，盖于动静二界中观种种相，随见得形，为此百状既已寓之画矣。”画家在观察牛时，不要满足于概念化的表面形状，而要于牛的动、静两种状态中进行观察，由此，牛所表现出的千姿百态的动态神情，就很容易被捕捉，这时画出来的牛，才能形神具足，变相万千。（莫鸣　刘亚璋）

【画鬼神亦难】　北宋欧阳修《欧阳文忠公文集·题薛公期画》：“善言画者，多云鬼神易为工，以谓画以形似为难。鬼神，人不见也，然至其阴威惨淡，变化超腾而穷奇极怪，使人见辄惊绝，及徐而定视，则千状万态、笔简而意足，是不以为难哉？”中国古代多有论者讨论画犬马与鬼神孰易孰难的问题，典型如韩非讲“犬马最难，鬼魅最易”，因为犬马人人熟悉，如果画不像就易露拙，而鬼神人所未见，可以天马行空般的任意想象。这就是从画贵形似的观点来做的评判。然而只有形似而无神采，那只能是死画。于是欧阳修则认为画贵画意，能传达出鬼神形貌，要具有高超的想象力，且要令人“见辄惊绝”、“笔简而意足”，这是更加难以达到的艺术境界。（贺万里）

【睛活则有生意】　南宋赵希鹄《洞天清禄》：“人物、鬼神生动之物，全在点睛，睛活则有生意。”眼睛是传神最集中之所在。自顾恺之提出“传神写照，正在阿堵中”以来，对人物、鬼神眼睛的刻画为历代画家所重视。赵希鹄不仅认为眼睛要活，还强调了画家表现眼睛的手法也要活，要求通过表现手法之活达到眼睛之灵动的传神功能。《洞天清禄》中又云：“宣和画院工或以生漆点睛，然非要诀。要须先圈定目睛，填以藤黄，夹墨于藤黄中，以佳墨浓加一点作瞳子，然须要参差不齐，方成瞳子，又不可块然。此妙法也。”这是对再现眼睛之活的技法总结。（陈见东）

【若镜中取影，未必不木偶也】　南宋陈造《江湖长翁集》：“使人伟衣冠，肃瞻眡巍坐，屏息仰而视，俯而起草，毫发不差，若镜中写影，未必不木偶也。”画家表现艺术对象不能过于刻意，否则就象对着镜子描摹，事无巨细，反倒失去了神采，如

同木偶一般。（陈见东）

【作画形易而神难】 南宋袁文《瓮牖闲评》："作画形易而神难。形者其身体也，神者其神采也。凡人之形体，学画者往往皆能，至于神采，自非胸中过人，有不能为者。东观余论云：'曹将军画马神胜形，韩丞画马形胜神。'又师友谈纪云：'徐熙画花传花神，赵昌画花写花形。'其别形神如此。物且犹尔，而况于人乎？""形"是外在的、直观的、具体的，比较容易把握，而"神"是内在的、精神的、抽象的，很难把握传达。但"神"是主导，有形无神则画不活，因此，对"神"的把握是最能考验画家功力的。（王宗英）

【写形不难，写心惟难】 南宋陈郁《藏一话腴》："写照非画科比，盖写形不难，写心惟难。夫帝尧秀眉，鲁僖司马亦秀眉；舜重瞳，项羽、朱友敬亦重瞳；沛公龙颜，嵇叔夜亦龙颜；世祖日角，唐高祖亦日角；文皇凤姿，李相国亦凤姿；尼父如蒙□，阳虎亦如蒙□；窦将军鸢肩，骆宾王亦鸢肩；杨食我熊虎之状，班定远乃虎头；司马懿狼顾，周嵩乃狼肮。如此者，写之似足矣，故曰写形不难。"陈郁列举的体貌特征相似历史人物，以说明在写形的层面上，形体特征相似的情况客观存在，也不在少数，所以他说："写之似足矣，故曰写形不难。夫写屈原之形而肖矣，倘不能笔其行吟泽畔，怀忠不平之意，亦非灵均。写少陵之貌而是矣，倘不能笔其风骚冲淡之趣，忠义杰特之气，峻洁葆丽之姿，奇僻赡博之学，离寓放旷之怀，亦非浣花翁。盖写其形必传其神，传其神必写其心，否则君子小人貌同心异，贵贱忠恶，奚自而别？形虽似何益？故曰写心惟难。"（周积寅）

【逸笔草草，不求形似】 元代倪瓒《清□阁全集·答张仲藻书》："仆之所画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。"黄纯尧云："从他的理论本身来讲，问题是存在的：一、把形似和抒写胸中逸气对立起来；二、绘画目的仅仅在于自娱；三、把形似抛弃，是芦是竹都不管。这些不正确的地方对后世某些文人画家留下不良影响。但是倪云林的画并不像他的理论那样——不求形似，因此深受后世推重。有的把他列为元四大家中，有的特别推重他的古淡天真，把他列入'逸品'位于其他三家之上。"（《中国美术史》油印本）温肇桐云："结合倪瓒绘画作品，和作于至正十年（1350）八月十五日的《云林画谱》（台北故宫博物院藏）所述指作画的入门方法看，我们可以这样说，他是从形似入手而追求'神似'。为了达到这个要求，决不是依样葫芦，细磨细擦的画法可以解决，而是必须运用简洁、精练的技法，'逸笔草草'正是这种表现技法的同义语。关于'逸气'，可以说表现作者的'清高'，也可以说是创造独特的艺术风格。总的说来，倪瓒是反对艺术上的自然主义才这么说的。"（《倪瓒的生涯与艺术》，见《群众论丛》1979年创刊号）倪瓒"逸笔草草，不求形似"提法本身，确有它的片面性，以致后来被一些文人画家加以进一步的曲解，造成空虚无物的形式主义恶劣作风。对此，鲁迅先生深为反感，尖锐地批判说："我们的绘画，从宋以来就盛行'写意'，两点是眼，不知是长是圆，一画是鸟，不知是鹰是燕，竟尚高简，变成空虚，这弊病还常见于现在的青年木刻家的作品里。"（《记苏联版画展览会》）（周积寅）

【以形似为末节】 元代汤垕《画鉴》："今人看画，多取形似，不知古人最以形似为末节。如李伯时画人物，吴道子后一人而已，犹未免有形似之失。盖其妙处，在于笔法、气韵、神采。形似末也。"指绘画以追求神韵为上，而以形似为最下。汤垕从鉴赏的角度说明观画以形似为先的偏颇，强调鉴赏更应该注重的是绘画的笔法、气韵、神采，这些才是绘画的灵魂。元代是文人画发展的高峰时期，绘画理论也为文人画发展推波助澜。汤垕轻形重神，正是对文人画的首肯、声援。

（王宗英）

【天趣、人趣、物趣】 明代高濂《燕闲清赏笺·论画》："余所论画，以天趣、人趣、物趣取之。天趣者神是也，人趣者生是也，物趣者形似也。夫神在形似之外，而形在神气之中。形不生动，其失则板；生外形似，其失则疏。故求神似于形似之外，取生意于形似之中。生神取自远望，为天趣也；形似得于近观，人趣也。故图画张挂，以远望之：山川徒具峻削而无烟峦之润，林树徒作层叠而无摇动之风，人物徒肖尸居壁立而无语言顾盼步履转折之容，花鸟徒具羽毛文采颜色锦簇而无若飞若鸣若香若湿之想，皆谓之无神。四者无可指摘，玩之俨然形具，此谓得物趣也。能以人趣中求其神气生意运动，则天趣始得具足。"天趣：物象之天然神态。人趣：人的胸次情感。物趣：物象之自然形态。三者齐备，才是好画。郭因《中国绘画美学史

稿》释云："三趣相结合的过程与方式似乎是：以'天趣'求'物趣'，从'物趣'显出'天趣'。也就是，以画家某种美的胸次、气质、情思去感受、熔铸绘画的形象，并有如造化生物那样自然地去表现绘画对象，从对物的形色描写中，揭示出物的神气，物的灵魂，物的内在生命。同时，也以绘画表现出画家自己的人品、胸次、气质、情思、趣味。"

（张曼华）

【形与心手相凑而相忘】 明代莫是龙《画说》："看得熟自然传神，传神者必以形，形与心手相凑而相忘，神之所托也。"莫是龙的理论主要强调艺术创作的三个层次，一是指要多观察，多感悟，画家经过细心观察体味所要表现的对象，就能把握住表现对象的内在神韵。二是指绘画作品要达到传神的境界必定要借助一定的形象。三是指形象不能孤立地存在，必须与画家的心达到和谐统一然后再由画家手表现出来，当形式语言与心和手达到统一，从而忘却它们的存在，绘画作品的传神目的，也就实现了。形象、心和手三个环节均不能孤立地刻意强调，三者是和谐统一的整体。北宋董逌《广川画跋》云："夫为画而至相忘画者，是其形之适哉。"亦如同此意。（陈见东）

【画皮画骨难画神】 明代董其昌《跋画》："画皮画骨难画神。"此处的"皮"与"骨"是指"外形"，绘画创作外形容易表现，而内在的神韵却难以传达。（陈见东）

【不求形似求生韵】 明代徐渭《徐文长集·画百花卷与史甥题曰漱老谑墨》："世间无事无三昧，老来戏谑涂花卉。藤长刺阔臂几枯，三合茅柴不成醉。葫芦依样不胜楷，能如造化绝安排？不求形似求生韵，根拨皆吾五指栽。胡为乎区区枝剪而叶裁？君莫猜，墨色淋漓雨拨开。"是谓画家创作时，不是以描写对象的形似为满足，而是以揭示其内在神韵为目的。（陈见东）

【舍形何所求意】 明代王履《华山图序》："画虽状形主乎意，意不足，谓之非形可也。虽然，意在形，舍形何所求意？故得其形者，意溢乎形，失其形者形乎哉！画物欲似物，岂可不识其面？古之人之名世，果得于暗中摸索耶？彼务于转摹者，多以纸素之识是足，而不之外，故愈远愈伪，形尚失之，况意？苟非识华山之形，我其能图耶？"意：指神态、神情。俞剑华释云："首先说明意与形



现代·齐白石《莲蓬蜻蜓》

的辩证关系，画必有形，形必有意……形之不得，意于何有？"（《中国画论选读》注译本）（王凤珠）

【超以象外，得其圜中】 唐代司空图《二十四诗品·雄浑》："超以象外，得其圜中。"明代王绂《书画传习录》："盖言学者刻舟求剑，胶柱而鼓瑟也，然必神游象外，方能意到圜中。"清代范玑《过云庐画论》云："古风论画，以法为律筏，犹非究竟之见，超于象外，得其圜中，始究完美。"象外：迹象之外。圜中：同"环中"。《庄子·齐物论》："枢始得其环中，以应无穷。"指中虚要害之处。这句话是说超越于具体形象之外，发现和表现出对象内在的精神实质。（周积寅）

【巧太过而神不足】 明代屠隆《画笺》："评者谓之院画不以为重，以巧太过而神不足也，不知宋人之画，亦非后人可造堂室。如李唐、刘松年、马远、夏圭，此南渡以后四大家也。画家虽以残山剩水目之，然可谓精工之极。"巧，指技法熟练，作品精致。但过巧反拙，即不巧。因此历代评画者认为南宋院体画过巧即太注重技巧与外在的形似，反而丧失画之神韵与内在的本质。但是，屠隆并不赞成前人对南宋院体的评价。他认为南宋四大家之李唐、刘松年、马远、夏圭的艺术成就远非

后人可以达到。从李、刘、马、夏四家的作品看来，屠隆为其正名是有一定道理的。

（张曼华　谢江岚）

【贱形而贵神】　明代屈大均《广东新语·题画》：“凡写生必须博物，久之自可通神，古人贱形贵神，以意到笔不到为妙。”中国画论中的传神论大致有两种意见：一种是坚持以形写神，形神兼备，由形似求神似；另一种是不拘形似求神似，贵神贱形，求离形得似。中国古代早期的画论多坚持前者，既贵形又贵神，但贱形而贵神的思想一直有之。从老庄开始，到汉代，基本上形成了贵无贱有、贵神贱形的传统。这种理论虽并不一味反对形，认为“形恃神以立，神需形以存”（嵇康《养生论》），形与神相比，神为本，神为贵。这种理论在画论中也一直都有，但真正成为主流还是文人画兴起之后。北宋苏东坡提出“论画以形似，见与儿童邻”，元代倪瓒提出“逸笔草草，不求形似，聊以写胸中逸气”，明代沈周提出“写生之道，贵在意到情适，非拘于形似之间”，明代陆师道提出“写生者贵得其神，不求形似”，齐白石则提出“妙在似与不似之间”。可见，贱形而贵神的理论主要是文人画家的艺术主张。

（王宗英）

【遗貌取神】　清代华琳《南宗抉秘》：“古人作文有变体，凡文中所不可犯之病，偏故犯之，而为他人所不敢犯，亦为他人所不能犯，如拉杂、重复、疏漏，《左》、《史》中多有之，翻成奇绝。此固精能之极，然后能遗貌取神，以成其游戏三昧之诣，非貌为怪诞也。文固如是，画亦有之。”《王伯敏美术文选·“以形写形”与“遗貌取神”》释云：“为什么要‘遗貌’，或者说，为什么要‘遗其形似’呢？如果说‘形’是事物的表面现象，‘神’便是万物的本质特征。固然，万物的本质特征，需要通过表面现象得以体现。但事物的一切现象却不完全是这个事物本质的体现。因此绘画要求遗去表面上某些不必要的现象，从而使所要表现的事物的本质特征更显现、更突出，这不是很有必要的吗？渐江黄山游归，为其老友戚以舟写景，‘图黄山一石一松，虽寥寥数笔，但见云烟出波，松涛之声盈耳。’这是写出了山川之神，因而给观众有如此的感受。当以舟问渐江何以能得之，渐江说：‘遗貌取神’是也（见《椒圭题跋》），从而可知‘遗貌取神’不是胡乱弃形而空谈神，却正是艺术的科学方法，是中国画在传统上正当的创作要求。”故在绘画创作中，不要在所画对象外貌形态上过于求似，而要着重刻画对象神韵，领悟神韵为作画第一要旨。

（周积寅）

【意到笔不到】　清代屈大均《广东新语·论画马》：“古人贱形而贵神，以意到笔不到为妙。”唐代张彦远《历代名画记》评论张僧繇、吴道子画作时已云：“张吴之妙，笔才一二，像已应焉，离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。”用意周到笔迹反而不要太周到，否则一览无余反而失去了其中意味。

（陈见东）

【以神造形】　现代石鲁《石鲁学画录》：“以神造形，则可变形显神；以形求神，则形全神微。故形之变，异虽舛，而得神气者为上。观历来民间艺人之作，犹为之动人者，盖神之不泯耳。神之为神，乃具体形象之精神状态所在。然神亦可远可游，何耶？形者神之载也，神乘形而游焉。神之可游，乃意为之，意之所为，乃各物虽异而属性有同，故缘此知彼。个别寓一般，一般涵个别。有个别无一般则神不远，有一般无个别则神不显。若性如松柏，貌若桃李，以人喻物，以物拟人，视不局想，想不离视也。神全于意，形备于法；无意无法，难传神貌。画贵全神，而神有我神、他神。入他神者，我化为物，入我神者，物化为我，合二为一则全矣。故我之观物，先神而后形，由形而复神。凡物我之感应莫先乎神交，无神虽视亦无睹。神先入为主，我则沿神而穷形，以动而制静。形熟而可默想，固当由写生而默写为记载。然默想者非谓背临，乃潜移默化也。为此而想象翩翩，凝神聚思，一临纸素则入生出神，形不克神，神不离形，出乎一意，统乎一笔矣。或曰：岂有神来而形不俱来者乎？余曰：然，形神自然俱来，然何以呆坐而失神欤？盖神之为动也，瞬间即变，故善感者察颜观色，首摄其神，惟恐其跑耳。苏轼有谓传神，欲得其人之天，法当于众中阴察之。今乃使人具衣冠坐，注视一物，彼敛容自缚，岂复见其天乎！余故谓当以动制静，由静而后动也。形可静取，神当动观，动则感人，故易记忆，以至下笔如有神者，可谓生动矣。”

令狐彪《整理校勘记》云：“石鲁同志的‘以神造形’和我国传统的‘以形写神’论有什么异同呢？它们相同的基础都是以‘形’为‘神’存在、活动的依据，如果没有‘形’，怎么让人去‘可视、可想’呢？没有‘形’也根本谈不上绘画艺术的起码特征了。

它们的区别在于：'以形写神'，重点强调要以客观存在的物体为依据来描绘表达客观物体的神质。尽管这样描绘出来的'神'中，已经自觉或不自觉地体现和反映了作者的某些感情思想，但是从古代绘画发展的历史水平来认识，还没有自觉地提高到这样的理论高度。所以，最早提出'以形写神'的观点的顾恺之，强调画家要通过'悟对通神'和'迁想妙得'来完成表达客观对象神质的任务。石鲁同志的'以神造形'，虽然并不是什么与'以形写神'完全背道而驰的荒谬怪论，但是他强调的是画家本人的思想感情和主观能动作用。具体地说，从一开始观察物体，就要捕捉对象最能动人的'神'；紧紧抓住这个'神'，再去分析能反映这个'神'的具体'形'；由这个'形'，再去创造出艺术的'典型'。并且，石鲁'以神造形'的'神'和'以形写神'的'神'，在内涵上也不一样，他提出'画贵全神，而神有我神、他神'。所以，石鲁所说的'神'是包含了对象的'神'和作者自己的'神'，也就是画家思想感情和对象思想感情的共鸣或融合。正如他说，'故我之观物，先神而后形，由形而复神。凡物我之感应莫先乎神交，无神虽视亦无睹。神先入为主，我则沿神而穷形，以动而制静'。他并且把这样的创作过程归纳为一个公式：神—形—神(形)是也。如果我们都承认'传神'是中国传统绘画所追求的最高要求，那么就没有理由指责石鲁同志这种重神的创作指导思想，至于对他'弃形求神'的误解也就迎刃而解了。"(见《石鲁学画录》)

(周积寅)

【不似之似】 明代王绂《书画传习录》："今人或寥寥数笔，自矜高简，或重床叠屋，一味颟顸，动曰不求形似，岂知古人所云不求形似者，不似之似也，彼繁简失宜者乌可同语哉？""不似之似"，是说明画家进行绘画创作，不仅仅是对客观物象被动反映，而必须有所提炼、取舍、概括、经营，才能精练地表达物象最具神采的方面，这种艺术效果，从客观物象来看，有比较大的差别，但从表现客观物象的内在神韵来说，却更具有表现力，从而达到来自生活而高于生活的艺术境界。宋代欧阳修《盘车图》诗云："古画画意不画形，梅诗咏物无隐情。忘形得意知者寡，不若见诗如见画。"明代沈颢《画麈》云："似而不似，不似而似。"徐渭《徐文长集·画百花卷与史甥题曰漱老谑墨》云："世间无事无三昧，老来戏谑涂花卉，藤长刺阔臂几枯，三合茅柴不成醉。葫芦依样不胜揩，能如造化绝安排。不求形似求生韵，根拨皆吾五指栽。胡为乎区区枝剪而叶裁？君莫猜，墨色淋漓雨泼开。"清代石涛诗云："名山许游未许画，画必似之山必怪，变幻神奇懵懂间，不似似之当下拜。"又云："天地得融一气，再分风雨四时。明暗高低远近，不似之似似之。"现代齐白石亦云："作画妙在似与不似之间。"黄宾虹认为："画有三：一，绝似物象者，此欺世盗名之画；二，绝不似物象者，往往托名写意，鱼目混珠，亦欺世盗名之画；三，惟绝似又绝不似于物象者，此乃真画。"又云："作画当以不似之似为真似。"傅抱石则把"不似之似"进行了理性描述，认为："不似(入手)——似(经过)——不似(最后)。""不似之似"对艺术创作的规律具有一定的概括性。

(陈见东)

【太似为媚俗，不似为欺世】 齐白石《齐白石谈艺录》："作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世。"世俗常人作画观画，往往以像或不像为评价标准，以为越像越有价值，所以，画家进行艺术创作以形似为目的，就等于迎合了世俗观念，实为媚俗之举。另一种情况，画家功底浅薄，不能很好地描绘事物，假借"不求形似"，蒙骗受众。"作画要形神兼备，不能画得太像，太像则匠(匠气)，又不能画得不像，不象则妄。"(《齐白石谈艺录》)

(陈见东)

【神韵为上，形似次之】 清代杨晋《跋画》："写生家神韵为上，形似次之；然失其形，则亦不必问其神韵矣。"神韵：即是所绘对象的精神面貌、性格特征与画中蕴涵的作者的主观情趣。杨晋倡导形神统一论，他认为"神韵"高于"形似"，但"神韵"是建立在"形似"的基础上的，形既失，神韵无存矣。

(张曼华　谢江岚)

【写影者，写神也】 清代汪之元《天下有山堂画艺》："凡画皆摹写形似，惟墨兰竹只写影。写影者，写神也。然不得神，则影亦失之，何况形似乎？"指出画兰竹重在写影，而写影即是传神。

(张曼华)

【神有少乖，竟非其人】 清代沈宗骞《芥舟学画编·摹古》："形或小失，犹之可也，若神有少乖，则竟非其人矣。然所以为神之故，则又不离乎形。"强调准确传达对象之神在绘画表现中的重要性，画家对人物精神气质的把握要准确，稍有差

错，表现出来的形象就会与客观对象相距甚远。（王宗英）

【画竹难画风竹哭】 明代徐渭《徐文长集·附画风竹于箑送予甘题此》：“送君不可俗，为君写风竹。君听竹梢声，是风还是哭？若个能描风竹哭，古云画虎难画骨。”画风竹应贯注画家主观情思，借竹在狂风骤雨中毅然挺立，表达不畏疾苦的精神气概。（陶明君）

【形神论的四种观点】 ①重神而不轻形。东晋顾恺之画论：“四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中。”（见南朝宋刘义庆《世说新语·巧艺》卷五）《摹拓妙法》云：“其于诸像，则像各异迹，皆令新迹弥旧本。若长短、刚软、深浅、广狭，与点睛之节，上下、大小、浓薄，有一毫小失，则神气与之俱变矣。”清代杨晋《跋画》云：“写生家神韵为上，形似次之。然失其形，则亦不必问其神韵矣。”②重形而不轻神。明代莫是龙《画说》：“看得熟自然传神，传神者必以形，形与心手相凑而相忘，神之所托也。”清代王概等《画花卉浅说》：“因其形似，得其精神。”清代邹一桂《小山画谱》：“譬如画人耳目口鼻须眉，一一俱肖，则神气自出，未有形缺而神全也。”③形神并重。明代王世贞《艺苑卮言》：“人物以形模为先，气韵超乎其表；山水以气韵为主，形模寓于其中乃为合作。若形似无生气，神采至脱格，皆病也。”明代屠隆《画笺》：“形神俱妙，绝无邪学。”清代汪之元《天下有山堂画艺》：“凡画皆摹写形似，惟墨兰竹只写影，写影者写神也。然不得神，则形亦失之，何况形似乎！”清代松年《颐园论画》：“下笔神来，其形酷似……总以形全神足为定本。”④重神轻形。北宋苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝》：“论画以形似，见与儿童邻；赋诗必此诗，定知非诗人。”元代汤垕《画鉴》引赵孟頫画语：“唐人善画马者甚众，而曹、韩之为最。盖其命意高古，不求形似，所以出众工之右耳。”元代倪瓒《答张藻仲书》：“仆之所画者，不过逸笔草草，不求形似，聊以自娱耳。”明代沈周题画：“但写生之道贵在意到情适，非拘拘于形似，如王右丞之雪蕉，亦出一时之兴。”明代徐渭题画：“不求形似求生韵。”清代方薰《山静居画论》：“古人谓不尚形似，乃形之不足而务肖其神明也。”（周积寅）



清·李方膺《潇湘风竹图》

【富道释，穷判官，辉煌耀眼是神仙】 语见《中国民间画诀》。王树村释云：“画僧道中的人物要有富像，切忌寒伧；画钟馗不妨衣帽不整，跣足提履；天曹地府，诸佛菩萨等水陆壁画，要将袍带天衣，金甲亮铠画得越华丽越好。”（王凤珠）

【活虫鱼，死蔬菜，天宫玉阙是宫室】 语见《中国民间画诀》。王树村释云：“画草虫鱼蟹要写生，画得游动如生才是美；蔬菜鲜果要画熟透后，新摘下来的颜色才好看；画宫室楼台要画得精巧非凡，剔透玲珑，像天上宫阙一样才好。”（王凤珠）

【闭嘴龙，开口猫，翻身狮子转颈牛】 语见《中国民间画诀》。王树村释云：“画龙张口治水易，闭嘴腾云难；画猫闭口多，张嘴鸣叫难；狮子翻身朝天和老牛转颈舐犊，都很难画好。画时要头

身分正侧，毛分圆肥，骨骼随毛隐伏，目随头脸所向定精神。”（王凤珠）

2. 气韵论

【气韵】 在“六法”中，谢赫首先提出了“气韵生动”，这是“六法”中最重要的一法，它概括了以下五法的表现特质，正是我国传统绘画突出的美学准则。“气韵生动”，不仅是中国画的要求，其他画种甚至雕刻也都要求“气韵生动”。关于气韵的含义，谢赫虽未作任何解说，但他在对许多画家的评论中就提到“壮气”、“神气”、“生气”、“气力”、“神韵”、“情韵”、“体韵”、“韵雅”等，可知，谢赫是把气与韵作为一个内容的两个方面来看待的。五代荆浩《笔法记》中的“六要”，也是气、韵分举的。汉魏以来，在人物品藻中，最重视评论人物的“风气韵度”（南朝宋刘义庆《世说新语》“任诞”篇）。所谓“风气韵度”，就是把一个人的思想性格、才能气质的总和，表现在外部，则形成一个人的精神面貌。这种“风气韵度”的品藻，必然要求画家在画人物时，特别是画肖像时表现出来，而不仅仅做到外形的肖似。东晋顾恺之时处人物品藻风气盛行时期，第一个提出了人物画的“传神”问题。“神”就是人物的精神。三国魏刘邵《人物志》在品藻人物时，认为“征神见貌，则情发于目”，所以顾恺之画人物特别重视人物眼睛的描绘，认为“传神写照，正在阿堵之中”。《世说新语》“品藻”篇，评谢鲲以浪迹自然自许，认为他自己过人之处就在于“纵意丘壑”，因此，顾恺之将他画在岩石旁，是有道理的。谢赫在顾恺之之后提出了“气韵生动”，他所说的“气韵”，就是“风气韵度”的略语，即顾恺之所说的“神”。“气韵生动”要求画家在创作中把人物的精神、性格“生动”地表现出来。由于谢赫时代的绘画主要是人物画，而人物精神、性格、“风气韵度”的表现显得十分重要，因此，谢赫把“气韵生动”作为“六法”中的第一法。其后，不少评论家对“气韵生动”一语加以发挥，并广为应用。北宋郭若虚著《图画见闻志》把“气韵生动”说得很神秘，认为是“生而知之”的，“不可能学”的，这就陷入了唯心主义的泥坑。明代董其昌也这样附和，不过，他认为“也有学得处”，只要“读万卷书，行万里路，胸中脱去尘浊，自然丘壑内营，成立鄞鄂，随手写来，皆为山水传神矣”。这一点是可取的，即由画家主观的修养发而为客观的表现，做到主客观的统一，也就是画家的气韵、对象的气韵与画面上的气韵三者的统一。今天的绘画，仍然强调要有气韵，苟无气韵，即无生命，决不能成为一幅好作品。（周积寅）



清·禹之鼎《王世祯放鹇图》局部

【气】 《庄子·知北游》：“人之生，气之聚也。聚则为生，散则为死，若死生为徒，吾又何患？故万物一也。是其所美者为神奇，所恶者为臭腐。其臭腐化为神奇，神奇复为臭腐。故曰，通天下一气也。”《淮南子·原道训》：“气者，生之元也。”元者，始也，本原也。在古典哲学中，“气”是指宇宙万物的本原，是构成一切物质和精神的东西，并推动其发展变化。魏曹丕《典论·论文》倡以气论文：“文以气为主。”其后这一概念被广泛应用于文艺领域。清代方东树《昭昧詹言》卷一：“凡诗、文、书、画，以精神为主。精神者，气之华也。”指作品的精神是气之表现。在中国画论中，“气”很少单独使用，多将气字联用，表现出不同时代不同作品所展示的不同精神特质和审美趋向。如六朝画论中首次出现生气、壮气、神气、理气、气韵、气候、气力、气爽等概念；唐五代画论中首次出现元气、骨气、意气、气正迹高、气象、气势等概念；宋元画论中首次出现气貌、气味、气概、气度、气骨、爽气、秀气、喜气、怒气、富贵气、惰气、昏气、俗气、尘俗气、士夫气（士气）等概念；明清画论中首次出现养气、灵气、清气、静气、奇气、笔气、墨气、卷轴气、书卷气、作家气、纵横习气、霸气、火气、稚气、嫩气、市气、野气等概念。（周积寅）

【气力】 南齐谢赫《画品》“夏瞻”条：“虽气力不足而精彩有余。”气力：才力（才能，能力）。精彩：犹神彩；精神丰采。其意是说夏瞻虽才力不

够，而精神丰采有余。其后，“气力”一词在画论中常用，直到近现代。清代布颜图《画学心法问答》：“画家用笔亦要气力周备，少有不到，即谓之庸笔、弱笔。”清末松年《颐园论画》：“以笔墨运气力，以气力运笔墨。”近现代黄宾虹《画语录》：“气韵生动从力出。”这些都说明，“气力”一词，多用于画家创作状态方面。（周积寅　王凤珠）

【气骨】 北宋《宣和画谱·花鸟叙论》：“怀衮设色轻薄，独以柔婉鲜华为有得，若取之于气骨，则有所不足，故不得附名于谱也。”元代汤垕《画鉴》：“燕文贵作山水细碎，清润可爱，然取其气骨无有也。”气骨：指绘画的风格骨力。（周积寅）

【气格】 北宋刘道醇《圣朝名画评·能品》“孙怀悦”条：“气格清峭，理致深远。”北宋米芾《画史》：“杭士林生作江湖景，芦雁水禽，气格清绝。”气格：指绘画的气韵格局。（周积寅）

【气概】 北宋韩拙《山水纯全集》：“其用笔有简笔而意全者，有巧密而精细者，或取气概而笔迹雄壮者，或取顺快而流畅者，纵横变化而用在乎笔也。”气概：指绘画作品中显示出来的一种气派。（周积寅）

【气貌】 北宋郭若虚《图画见闻志·论制作楷模》：“大率图画风力气韵，固当在人，其如种种之要，不可不察也。画人物者，必分贵贱气貌。”气貌：气象，容貌，犹风采。（周积寅）

【气胜】 清代原济《石涛题画选录》：“作书作画无论老手后学，先以气胜得之者，精神灿烂，出之纸上。”（王凤珠）

【气魄】 清代董棨《养素居画学钩深》：“画贵有神韵、有气魄，皆从虚灵中来，若专于实处求力，虽不少规矩，而未知入画之妙。”气魄：指绘画作品中显示出来的气概与魄力。（周积寅）

【气象】 ①(传)五代后梁荆浩《山水赋》：“观者先看气象，后辨清浊。定宾主之揖拱，列群岫之威仪。多则乱，少则慢，不多不少，要分远近。”此处“气象”是指山水客观的气势、样貌。②清代汤贻汾《画筌析览·论山第一》：“夫山川气象，以浑为宗；林峦交割，以清为法。”此处“气象”是指山水画所营造的氛围、意境。③北宋韩拙《山水纯全集·论观画别识》：“凡观画者，岂可择于冠盖之誉，但看格清意古，墨妙笔精，景物幽闲，思远理深，气象脱洒者为佳。”清代戴熙《习苦斋题画》：“大家在气象，名家在精神，骨性天成，各行其是。”此处“气象”是指气韵、意境。（王宗英）



五代、巨然《万壑松风图》

【气味】 ①南宋郑刚中《北山文集》：“虔高才在诸儒间，如赤霄孔翠。酒酣意放，搜罗物像，驱入毫端，窥造化而见天性。虽片纸点墨，自然可喜。立本幼事丹青，而人物阘茸，才术不鸣于时，负惭流汗，以绅笏奉研，是虽能模写穷尽，亦无佳处。余操是说，以验今人之画，故胸中有气味者，所作必不凡，而画工之笔，必无神貌也。”此处“气味”是指画家胸中的气度和修养。②明代唐志契

《绘事微言》："松江派论笔，笔之所在，如风神秀逸，韵致清婉，此士大夫气味也。"此处"气味"是指风格、趣味。③清代邵梅臣《画耕偶录》云："山水一道，义理深远，而最不可少者，书卷气味。匠习非无好手，独于山水敛手者，苦无书卷也，无书卷则无气味矣。"此处"气味"则是指气息、味道。

（王宗英）

【气候】 ①南齐谢赫《画品》"张墨荀勖"条："五代晋时，风范气候，极妙参神。但取精灵，遗其骨法。若拘以物体，则未见精粹。若取之外，方厌高腴，可谓微妙也。""气候"是指绘画作品呈现的风貌、内在精神和独特个性。②北宋韩拙《山水纯全集》："凡画者分气候，别云烟为先。山水中所用者，霞不重以丹青，云不施以彩绘，恐失其岚光野色自然之气也。"此处"气候"指四时天气。（王宗英）

【气宇】 北宋刘道醇《圣朝名画评》"王霭"条："夫写人形状者，在全其气宇。"气宇：是谓气度、气概。（王凤珠）

【气机】 明代唐志契《绘事微言·气韵生动》："盖气者有笔气，有墨气，有色气；而又有气势，有气度，有气机，此间即谓之韵，而生动处则又非韵之可代矣。"清代方薰《山静居画论》："点笔花以气机为主，或墨或色，随机著笔，意足而已，乃得生动。不可胶于形迹。意足不求颜色似，前生相马九方皋，又不独画梅也。"气机：郑拙庐《山静居画论标点注译》指"气韵和机趣"。《中国书画辞典》释云"气者，意也；机者，随机著笔，灵活运用笔墨而处之也"。《中国美术大辞典》释云"指有生命物的内气之运行，也为哲学、文学等常用词汇"；"用于中国画是指气的运行、活动，是构成中国画'气韵生动'的重要因素。"（周积寅）

【气度】 北宋《宣和画谱》卷五："杨昇，不知何许人也。开元中为史馆画真，有明皇与肃宗像，深得王者气度。"气度：指气派、风度。（王宗英）

【气色】 清代蒋骥《传神秘要》："气色在微茫之间，青黄赤白，种种不同，浅深又不同。气色在平处，闪光是凹处。凡画气色，当用晕法。晕者四面无痕迹，察其深浅，亦层层积出为妙。"气色：此指人物面色。（王宗英）

【灵气】 《管子·业内》："灵气在心，一来一逝，其细无内，其大无外。"指一种细微的精灵之气。中国画论中使用"灵气"最多的当推清代恽寿平《南田画跋》，所说灵气有几说：①胸中的灵气："借粉本而洗发自己胸中灵气，故信笔取之，不滞于思，不失于法，适合自然。"②笔上的灵气："笔墨之外，别有一种灵气。""全是化工灵气，盘礴郁积无笔墨痕，足令古人歌笔出地。""下笔灵气郁蒸。"③画面的灵气："元人幽亭秀木，自在化工之外，一种灵气。""生趣万状，灵气百变。""洪谷作云中山顶，四面峻厚，墨苑称化工灵气。"这三种灵气中，首先要有胸中灵气，胸中无灵气，则手中也无灵气，自然也就画不出有灵气的画来。胸中灵气，得自天性，也靠修养和学习。仅恃天性，必致空虚，加以学力修养而后空灵中有实质，充实中有光辉。胸中有了灵气，笔墨技巧也还须艰苦的锻炼，不只是胸中有了灵气，就一定能画出有灵气的画来。黄宾虹《与友人书》对画家如何获得灵气释云："画人物要有神气，画山水要有灵气。神气、灵气都是从物体中变化出来的。有变化，现象就复杂，当画家处理复杂之现象，要沉着，要有沙里淘金之本领，要大胆，要坚决把沙淘尽，把金捡出。这还不够，艺术家还得把自己身上所藏之金也拿出来，与沙里淘得之金化合起来。如此神气、灵气即活现矣。"（周积寅　王凤珠）



清·恽寿平《花卉图》

【生气】 《礼记·月令》："（季春之月）生气方盛，阳气发泄。""《小列女》，面如恨，刻削为容仪，不尽生气。"东晋顾恺之首次将"生气"一词用于

《论画》，其意思是说，画小列女的面部似有怨恨之意，因容貌仪表过于刻削，故没有将其活力、生命力表现出来。南齐谢赫《画品》评丁光的画“乏于生气”，唐代张彦远《历代名画记》评吴道子“真画一画，见其生气。”唐之后，“生气”一词在画论中少见。（周积寅　王凤珠）

【神气】　《庄子·田子方》：“夫至人者，上青天，下黄泉，挥斥八极，神气不变。”神气：指精神、气魄，神情、气概，神韵、气度。“神气”一词在东晋顾恺之画论《摹拓妙法》论人物画时首次出现：“若长短、刚软、深浅、广狭，与点睛之节，上下、大小、浓薄，有一毫小失，则神气与之俱变矣。”其后，南齐谢赫《画品》评晋明帝人物画“虽略于形色，颇得神气”；唐代张彦远《历代名画记》评顾恺之之迹“意存笔先，画尽意在，所以全神气也”；元代夏文彦《图绘宝鉴》评董源“善画山水、树石幽润，峰峦清深，得山水之神气”；清代杜芳椒云：“画竹三昧，‘神气’二字尽之”（见清代李景黄《似山竹谱》）。可见，“神气”一词，不仅用于评人物画，发展到后来，也用于评论山水、花鸟画了。（周积寅　王凤珠）

【壮气】　南齐谢赫《画品》“卫协”条：“古画之略，至协始精。六法之中，迨为兼善。虽不备该形似，颇得壮气。”壮气：雄壮之气。其意是说，卫协的画在形象刻画上虽然还不够完备，但颇得雄壮之气。（周积寅　王凤珠）

【骨气】　唐代彦悰《后画录》“隋孙尚子”条：“师模顾（恺之）、陆（探微），骨气有余。”唐代李嗣真《续画品录》“张僧繇”条：“至于张公，骨气奇伟，师模宏远，岂惟六法精备，实亦万类皆妙。”唐代张彦远《历代名画记·论画六法》：“形似须全其骨气。”明代何良俊《四友斋画论》：“画不可无骨气，不可有骨气，无骨气便是粉本，纯骨气便是北宗。”明代恽向《跋画》：“荆关骨气高入云表，有峨嵋天半，壁立万仞之势。”“骨气”，最早用于品藻人物，《世说新语·品藻》：“时人道阮思旷（裕）骨气不及右军（王羲之）。”谓有执守，不随俗。自唐代以来，为中国画论采用，喻绘画用笔有刚正之骨力和气势。（周积寅）

【意气】　北宋苏轼《又跋汉杰画山》：“观士人画，如阅天下马，取其意气所到。”谓意志、气概。（周积寅）

【秀气】　北宋米芾《画史》：“关仝粗山，工关河之势，峰峦少秀气。”“秀气”：指画中清秀之气。（周积寅）

【逸气】　逸本是指一种生活形态。逸，《说文》：“逃失也”；《尔雅·释诂》：“去也”；《汉书·成帝纪》：“遁也”；《国语·郑》：“亡也”。其后通常解释为隐居之意，隐居者即指逸民，先秦就有逸民。《论语·微子》云：“逸民，伯夷、叔齐、虞仲、夷逸、朱张、柳下惠、少连。子曰：不降其志，不辱其身，伯夷、叔齐与？谓柳下惠、少连，降志辱身矣，言中伦，行中虑，其斯而已矣。谓虞仲、夷逸，隐居放言。身中清，废中权。”何晏《集解》：“逸民者，节行超逸也。”又引“马曰：清，纯洁也。”因此，那些超脱于世俗之上生活的人就是逸民。超，必以性格的高、生活的清为其内容，高、清、超皆为逸的内容与态度。这与庄子“以天下为沉浊”、“上与造物者游，而下与外死生无终始者为友”（《庄子·天下篇》）的精神境界相一致。它渗透到文艺作品中就出现了所谓逸品，逸品之作多数由表现人物转向山水、自然，如山水诗、山水画之类，原先是由隐逸之士的隐逸情怀所创造出来的，因此，逸品可以说是山水诗、山水画自身应有的性格得到完成的表现。中国画论中的逸品，最早出现于唐代朱景玄《唐朝名画录》，其特点是“不拘常法”；北宋文人画兴起，黄休复《益州名画录》列“逸格”（“逸品”）于神、妙、能三格（品）之上，其特点“笔简形具，得之自然”。从此，逸品成了文人画品评的最高标准。逸品的灵魂则是逸气。南朝梁·刘勰《文心雕龙·风骨》云：“论刘桢，则云有逸气。”逸气：气质高迈。范文澜注《才略篇》曰：“刘桢情高以会采，情高，故有逸气……”这里，谈到了文学家有逸气，所谓“高情逸思”，才能写出有逸气的作品——逸品。逸气在中国画论中要晚于文论。它表现在绘画上重写意、重神似，北宋以来，文人画家在创作上一变以前的重再现为重表现，也就是重写意、重神似。到了元四家，“逸气”的发展才臻成熟，倪瓒的“写胸中逸气”说，得到了充分的展示，可以算得上是一种真正的表现主义的艺术，与后世西方兴起的印象派和表现主义十分相近。顽强地表现自我，揭示了逸气的美学内涵。逸气从此成了文人画家抒发情愫的代名词。（周积寅）

【富贵气】　元代汤垕《画鉴》：“周昉善画贵游人物，又善写真，作仕女多秾丽丰肥，有富贵气。”



唐·周昉《挥扇仕女图》局部

财多为富，禄为高为贵。富贵气：指富丽华贵之气。明代李日华《竹□画媵》说："元惟赵吴兴父子，犹守古人之法，而不脱富贵气。"赵孟頫父子人物因恪守的是唐人之法，故未能逃脱其富丽华贵之气。（周积寅 王凤珠）

【脚汗气】 清代王原祁《麓台题画稿·仿设色大痴长卷》："昔大痴画《富春》长卷，经营七年而成……几百年来，神采焕然，余前日于司农处获一寓目，顿觉有会心处，方信妙境亦无多子也……余心思学识不逮古人，然落笔时不肯苟且从事，或者子久些子脚汗气于此稍有发现乎！"脚汗气：趣语，比喻前代绘画大家作品之气息。（周积寅 王凤珠）

【卷轴气】 清代方薰《山静居画论》："士人画多卷轴气，人皆指笔墨生率者言之，不禁哑然。盖古人所谓卷轴气，不以写意工致论，在乎雅俗，不然摩诘、龙眠皆无卷轴矣。"卷轴：古代帛书或纸书，用卷轴束，故称卷轴，后泛指书籍或带轴的书画。所谓卷轴气，清代范玑《过云庐画论》释云："文人作画，多有秀韵，乃卷轴之气发于楮墨间耳。"（周积寅 王凤珠）

【逸宕气】 清代恽寿平《南田画跋》："娄东王奉常家有华原小帧，丘壑精深，笔力遒拔，思致极浑古，然别有逸宕之气，虽至精工，居然大雅。"谓超脱而无拘束之气质。（周积寅）

【静气】 清代笪重光《画筌》："山川之气本静，笔躁动而静气不生。"清代王翚、恽寿平评曰："画至神妙处，必有静气，盖扫尽纵横余习，无斧凿痕，方于纸墨间静气凝结，静气今人所不讲也，画至于静，其登峰矣。"清代秦祖永《桐阴论画》对"静气"作了进一步的阐释："画中静气最难，骨法显露则不静，笔墨躁动则不静，全要脱尽纵横习气，无半点喧熟态，自有一种融合闲逸之趣。浮动丘壑间，正非可以躁心从事也。"葛路《中国绘画美学范畴体系》："所谓'静气'，是同浮躁相对的恬淡之美。"（周积寅 王凤珠）

【忠义气】 清代范玑《过云庐画论》："士夫气，磊落大方；名士气，英华秀发；山林气，静穆渊深。此三者为正格。其中寓名贵气、烟霞气、忠义气、奇气、古气，皆贵也。"忠义气，指忠贞节义的气质。（周积寅）

【古气】 清代范玑《过云庐画论》："士夫气，磊落大方；名士气，英华秀发；山林气，静穆渊深。此三者为正格。其中寓名贵气、烟霞气、忠义气、奇气、古气，皆贵也。"古气，即古朴典雅的气息。（周积寅）

【清气】 元代王冕自题《墨梅图》卷："不要人夸好颜色，只留清气满乾坤。"此指清白廉洁的气息。（周积寅）



元·王冕《墨梅图》

【书卷气】 清代查礼《榕巢题画梅》:"凡作画须有书卷气方佳,文人作画,虽非专家,而一种高雅超逸之韵,流露于纸上者,书之气味也。"清代邹一桂《小山画谱・文人画》:"张彦远所次历代画人冠裳大半,必其人胸中有书,故画来有书卷气,无论写意工致,总不落俗。"清代蒋骥《传神秘要・气韵》:"笔底深秀自然有气韵。此关系人之学问品诣,人品高,学问深,下笔自然有书卷气。有书卷气即有气韵。"《书画篆刻实用辞典・书卷气》:"这是历来对于文人画的一个崇高的要求,主要用以反对院体画的作家气、匠气。"体现了学问涵养的雅逸气息,"缺乏书卷气的画往往就显得粗俗浅薄"。 (王凤珠)

【金石气】 用以形容中国画作品的风格与笔意具金石碑版之书意。最早以"气"立论的是三国魏曹丕《典论・论文》:"文以气为主,气之清浊有体,不可力强而致。"其后用于书论、画论中。到了清代,"笔力"之说大行,蒋骥《读画纪闻》:"书画一体,为其有笔气也。"而有清一代,金石学盛移篆籀书法之圆劲笔意而入于画已蔚成风气。至道光、咸丰年间(1821~1861),又形成了所谓的金石派,大批书法家(以篆隶书法家为主)、文字学家、碑版学家纷纷业余从事绘画创作,便将古代金石碑版的书法笔意注入到了绘画中,便有了所谓的金石气。一般而言,在清中后期出现的金石派画家,首先是书法家或篆刻家。金石气则用以形容绘画作品中富于钟鼎碑版气息,属于一种古意。清代赵之谦、吴昌硕,现代齐白石、黄宾虹绘画较具金石气。金石气之说,几为中国绘画独有之美学品评标准。 (梅墨生)

【苍莽之气】 清代恽寿平《南田画跋》:"痴翁画,林壑位置,云烟渲晕,皆可学而至。笔墨之外,别有一种荒率苍莽之气,则非学而至也。"指流荡于绘画作品中的苍润浑厚的气势。

(贺万里 纪灵灵)

【雄犷之气】 清代恽寿平《南田画跋》:"贯道纵横辄生雄犷之气,盖视巨然浑古,则有敝焉。"此指豪放粗犷的气势。 (纪灵灵 贺万里)

【奇气】 清代方薰《山静居画论》:"书画贵有奇气,不在形迹间尚奇。此南宗义也。"王昱《东庄论画》亦云:"奇者,不在位置,而在气韵之间。"中国文人画特别注重画家情感的抒发,即缘物寄情,在画面上使人感到的就是这种奇气。米芾《画史》云:"子瞻(苏轼)作枯木枝干,虬屈无端,石皴硬亦怪怪奇奇无端,如其胸中盘郁也。"从苏轼的《古木怪石图》卷看,画的是一棵被风霜打尽了叶子的枯树,树枝被一块"丑石"压住,甚至被压歪了树干,但枯树的主枝却扭着劲地往上长着。反映了画家罢官之后积压在胸中的"盘郁之气"。其后,元代画家倪云林提倡的"写胸中逸气",清代画家郑板桥所说的"舒其沉闷之气"、"倔强不驯之气",莫不表现画家处于不同时代不同遭遇所流露出来的特定的思想情绪。清代扬州八怪之一李方膺题画梅诗云:"不逢摧折不离奇。"赞扬的是梅花,其实是他的自我写照。他在山东兰山县任县令时,曾因开垦扰民事反抗总督,下狱。出狱后,先后任安徽潜山、合肥知县,以不善逢迎,获"罪"罢官。他画梅称"李公为自家写生",刻印曰"梅花手段"。画竹特爱画狂风中之竹。这些,都是顽强地表现了他几经摧折而不屈服的清高品格和斗争精神。

(周积寅)

【山林气】 清代范玑《过云庐画论》:"山林气静穆渊深。"指绘画作品表现出来的隐居山林深处的安静和畅的生活气息。 (周积寅)

【氤氲之气】 清代恽寿平《南田画跋》:"川濑氤氲之气,林风苍翠之色,正须澄怀观道,静以求之。若徒索于毫末间者离矣。"清代原济在《石涛画语录》中对"氤氲"进行了解释:"笔与墨会,是为氤氲。氤氲不分,是为混沌,辟混沌者,舍一画而谁耶?"指笔墨交汇所呈现出来的自然烟润、朦朦胧胧、迷茫弥漫的气息。 (王宗英)

【元气】 唐代杜甫《奉先刘少府新画山水障歌》:"元气淋漓障尤湿。"清代王昱的《东庄论画》云:"翰墨中面目各别,而其品有二:元气磅礴,超凡入化,神生画外者为上乘;清气浮动,脉正律严,神生画内者次之。皆可卓然成家,名传后世。""元气"原是哲学概念,意为天地未分前的混沌之气。后引申至绘画中,是指精神、精气,即作品所展示出来的与天地万物贯通的生生之气,是画家主体与客体物我合一、阴阳和谐、浑然天成的效果。

(王宗英)

【名士气】 清代范玑《过云庐画论》:"士夫气磊落大方,名士气英华秀发,山林气静穆渊深,此三者为正格。"名士:古代指知名于世而未出仕的

人。名士气，指有名气的学者的气质，绘画的风度是英俊秀丽、意气风度。 （周积寅）

【名贵气】 清代范玑《过云庐画论》："其中寓名贵气、烟霞气、忠义气、奇气、古气，皆贵也。"名贵气，谓有名而显达的气质。 （周积寅）

【烟霞气】 清代范玑《过云庐画论》："士夫气磊落大方，名士气英华秀发，山林气静穆渊深，此三者为正格。其中寓名贵气、烟霞气、忠义气、奇气、古气，皆贵也。"烟霞气，指烟云彩霞飘渺的气象。 （周积寅）

【以喜气写兰，以怒气写竹】 元代僧觉隐："吾尝以喜气写兰，怒气写竹。"明代李日华《六砚斋笔记》释云："盖谓叶势飘举，花蕊吐舒，得喜之神；竹枝纵横，如矛刃错出，有饰怒之象耳。"葛路《中国绘画美学范畴体系》评说，这是"根据花、竹姿容给作者的不同感受而决定以何种情感(气)写出"。 （周积寅 王凤珠）

【天下之物本气所积而成】 清代沈宗骞《芥舟学画编》："天下之物，本气之所积而成。即如山水，自重岗复岭，以至一木一石，无不有生气贯乎其间。是以繁而不乱，少而不枯，合之则统相联属，分之又各自成形。"沈宗骞将"气"与中国文化中的宇宙意识联系起来，把"气"看作是构成世界一切生命力量的来源，将"气"提升到哲学高度，天地造化同有意识的事物一样，能够呼吸，具有生命脉流的搏动。沈宗骞的"天下之物本气之所积而成"的美学观点，使艺术家眼中的山水超越了自然山水，具有灵性和精神内涵，比起人物画，山水、花鸟画更有助于展示画家的内心世界。气韵之"生动"就意味着宇宙生命的节奏律动，生命元气的化生不已，它要求画家必须做到"物我两忘"与山水融为一体，才能心手相应。 （李小宁）

【四气】 语见《中国民间画诀》。王树村释云："'四气'：威风杀气是武将；舒展大气是文官；窈窕秀气是少女；活泼稚气是童顽。" （王凤珠）

【当其下手风雨快】 北宋苏轼《王维吴道子画》："(吴)道子实雄放，浩如海波翻，当其下手风雨快，笔所未到气已吞。"明代鲁得之《鲁氏墨君题语》："画竹须腕中有风雨。苏子云'当其下手风雨快'，此真得写竹上上乘。若于墨沈中求之，正坠个中云雾。"清代杜芳椒释云："苏之下笔风雨，其气足也。"(见清代李景黄《似山竹谱》) （周积寅）

【韵者，生动之趣】 明代李日华《六砚斋笔记》："韵者，生动之趣，可以神游意气，陡然得之，不可以驻思而得也。""'韵'是指作品的'生动之趣'，即画面效果的生动和韵律感，大致相当于'六法'中的'气韵生动'，取得的途径是'神游意会，陡然得之，不可以驻思而得'，通过心物之间的契合而得，不可强为，因为韵是一种可遇不可求的东西。"(见李一《中国古代美术批评史纲》) （荆琦）

【韵胜】 元代倪瓒《题树石远岫图》："山石树木，皆草草而成，迥有出尘之格，而意态毕备。枯柳岩石，亦率意为之，韵亦殊胜。"是指绘画作品以神韵格调取胜。明何良俊《四友斋画论》云："衡山评画，亦赵松雪、高房山、元四大家及我朝沈石田之画，品格在宋人上，正以其韵胜耳。"也指此意。 （王宗英）

【韵度】 南朝宋刘义庆《世说新语·任诞》："阮浑长成，风气韵度似父。"原指人的风韵气度，引申到绘画中是指绘画作品呈现出来的风韵气度。南宋赵孟坚《子固题跋》云："逃禅祖华光，得其韵度之清丽；闲庵绍逃禅，得其潇洒之布置。"元代黄公望《跋曹云西画》云："求之巧思者甚多，至于韵度清越，则此翁当独步也。" （王宗英）

【韵致】 明代王穉登《百谷论画山水》："画法贵得韵致而境界因之，全在纵横挥洒，脱尽画家习



元·王振鹏《伯牙鼓琴图》局部

气为妙。今观东村此卷，山水、树木、屋宇、人物，种种妙绝，出人意表，有画学，有画胆，非兼渔古人之精华，何以有此?”指绘画作品所呈现的风韵、情致。清代邹一桂《小山画谱云》:“今以万物为师，以生机为运，见一花一萼，谛视而熟察之，以得其所以然，则韵致丰采自然生动，而造物在我矣。”“韵致”的生成不仅依赖于高超的笔墨技法，更有赖于创作者自身良好的修养。（王宗英）

【情韵】 南齐谢赫《画品》“戴逵”条:“情韵连绵，风趣巧拔。善图贤圣，百工所范。荀、卫以后，实为领袖。及乎子顒，能继其美。”“情韵”一词在中国画论中首次出现。指画中的情感抒发得真切自然，有着无穷无尽的情思和韵致。

（周积寅　王凤珠）

【神韵】 南齐谢赫《画品》“顾俊之”条:“神韵气力，不逮前贤，精微谨细，有过往哲。如变古则今，赋彩制形，皆创新意。”“神韵”一词，在中国画论中首次出现。指对象被描绘得栩栩如生，神采风度逼真动人。唐代张彦远《历代名画记》卷一:“至于鬼神人物，有生动之可状，须神韵而后全。”认为要将对象描绘得很生动，就必须尽可能完整地表现其神韵。不仅人物画要求传达出对象的神韵，山水花鸟画亦然。清代王昱《东庄论画》:“运笔古秀，着墨飞动，望之元气淋漓，恍对岚容川色，是为真笔墨。须知此种种神韵，全从朝暮四时、风晴雨雪、云烟变灭间，贯想得来。”

（周积寅　王凤珠）

【体韵】 南齐谢赫《画品》“陆绥”条:“体韵遒举，风采飘然。一点一拂，动笔皆奇。传世盖少，所谓希见卷轴，故为宝也。”体韵:指(所画对象)体貌生动有趣。（周积寅　王凤珠）

【风韵】 唐代李嗣真《续画品录》“汉王元昌”条:“天人之姿，博综技艺，颇得风韵，自然超举。”元代夏文彦《图绘宝鉴》卷三“徽宗”条:“丹青卷轴，具天纵之妙，有晋唐风韵。”此指风神、情韵。

（周积寅）

【远韵】 明代王履《画楷序》:“粗也不失于俗，细也不流于媚，有清旷超凡之远韵，无猥闇蒙尘之鄙格，图不盈咫，而穷幽极遐之胜。”指画作中所表现出来的空灵幽深的旷远之境，从中可以感受到人与自然之道合一通感时的一种独特快意。从某种意义上说，王履推崇马、夏之“远韵”画风，是山水画发展史上的一个转折，可看作戴进等“浙派”山水画格之先导，也是对有元一代文人画过度强调抒发性灵，“逸笔草草”做法的主动反思和自觉校正。（荆琦）

【格韵】 北宋《宣和画谱》:“梁驸马都尉赵嵓，本名霖，后改今名。喜丹青，尤工人物，格韵超绝，非寻常画工所及。”指绘画作品的格调、韵致，“格韵”高则画品高，“格韵”的高下与绘画创作者的个人修养密切相关。（王宗英）

【老韵】 明代李日华《竹□论画》:“昔年于京师见马麟画稿，如掌片者数十番，皆草草粗笔，略具林邱，而老韵溢出，正唐人点簇法也。魏晋以前画家，惟贵象形，用笔写图以资考核，故无取烟云变灭之妙，擅其技者止于笔法见意……其笔皆有捩转飘敞之势，盖深忌状物平扁之患，而特以笔端鼓舞耳。及荆、关、董、巨，一以林麓溪濑，远近出没，出奇擅胜，于是水墨滃淡为工，而笔法稍置不谈矣。”《美术辞林》释云:“李日华所谓‘老韵’是相对五代宋元绘画所尚之‘韵’而提出的一个新的美学范畴。‘老韵’一方面是指马麟(南宋宫廷画家马远之子)之画草草粗笔所显现的老成的笔力、笔气;另一方面是与荆浩、关仝、董源、巨然，以及元代画家‘一以林麓溪濑，远近出没出奇擅胜’，以‘水墨滃淡为工’的画风相反的魏晋隋唐主重笔法，以笔法见意，用笔有捩转飘敞之势，劲气鼓舞的画风。简言之，唐以前的点簇法所表现出的美学风范是‘老韵’，唐以后的水墨滃淡法所表现出



南宋・马麟《橘绿图》

的美学风范是'韵'。李日华又说:'今绘事自元刁取韵之风流行,而晋宋唐隋之法,与天地、虫鱼、人物、口鼻、手足、路径、轮舆自然之数,悉推而纳之蓬勃溟涬之中,不可复问矣。元人气韵萧疏之品贵,而屏幛卷轴,写山貌水,与各状一物,真工实能之迹,尽充下驷,此亦千古不平之案。'可见李日华标榜'老韵'是有感于元人气韵萧疏之品泛滥独贵,而晋宋隋唐之法,蓬勃溟涬之中,真工实能之迹尽充下驷的风气而发的。" (荆琦)

【风力气韵】 北宋郭若虚《图画见闻志·卷一·论制作楷模》:"大率图画风力气韵,固在当人,其如种种之要,不可不察矣。画人物者必分贵贱气貌、朝代衣冠:释门则有善功方便之颜,道象必具修真度世之范,帝王当崇上圣天日之表,外夷应得慕华钦顺之情,儒贤即见忠信礼义之风,武士固多勇悍英烈之貌,隐逸俄识肥遁高世之节,贵戚盖尚纷华侈靡之容,帝释须明威福严重之仪,鬼神乃作丑趡之状,士女宜富秀色婑媠之态,田家自有醇甿朴野之真。恭鸷愉惨,又在其间矣。""风力"即风骨。何楚雄《中国画论研究》释云:"这段文字虽然打上作者贵族人生对各类人物形神的认识的烙印,但作者是作为各类人物的客观模式加以概括的。这才是'固在当人'之'当人'所指。'种种之要,不可不察也',是承上文。既然图画之风力气韵的表现决定了表现对象的形神,所以作者才将各类人物的共性当作客观尺度,供作者绘画时掌握。其后关于衣纹、林木、山石、畜兽、水、花果草木之四时景候、翎毛等物的形貌的概括叙述,其用意亦然。" (荆琦)

【气韵非师】 北宋郭若虚《图画见闻志·论气韵非师》:"六法精论,万古不移。然而骨法用笔以下五法可学。如其气韵,必在生知,固不可以巧密得,复不可以岁月到,默契神会,不知然而然也。"葛路《中国古代绘画理论发展史》释云:"六法,作为绘画的批评标准,在宋代一部分画家中是肯定的,而且有人把它抬高到无以复加的程度;但是对于六法的解释、发挥,却在某些方面修改了它的本来面目,表现了唯心主义的观点。郭若虚论气韵非师就是一例……关于'六法精论,万古不移'的说法,我们在魏晋南北朝美术理论一章里已经指出是形而上学的观点。这里要分析的是气韵生动的问题。郭若虚重视气韵:'凡画,必周气韵,方号世珍,不尔虽竭巧思,止同众工之事,虽曰画而非画。'他把气韵生动作为区别画家画和画匠画的标志。气韵生动不是磨炼技巧可以得到,不是长年累月下苦功可以期求。他告诉人们,气韵生动'必在生知'。因此,他又说:'凡画,气韵本乎游心,神采生于用笔。'气韵产生于画家的脑子里,而不是从客观对象中得来。这种观点是不正确的。当初谢赫提出六法时,他只是说画家对六法'罕能尽该',少有都具备的,并没有说气韵生动不可学而知之。这就修改了谢赫的六法,变成了生而知之的唯心主义观点。怎样才能达到气韵生动呢?郭若虚说:'窃观自古奇迹,多是轩冕才贤,岩穴上士,依仁游艺,探赜钩深,高雅之情,一寄于画。人品既已高矣,气韵不得不高,气韵既已高矣,生动不得不至'。" (荆琦)

【气韵不可学,然亦有学得处】 明代董其昌《画旨》:"气韵不可学,此生而知之,自有天授。然亦有学得处,读万卷书,行万里路,胸中脱去尘浊,自然丘壑内营,成立鄞鄂,随手写出,皆为山水传神矣。"此论调沿袭了北宋郭若虚"气韵非师"的观



明·董其昌《高逸图》

点。周锋编著《丹青意趣——绘画艺术文粹》释云:“(董其昌)将气韵生动视为生而知之,但随后便强调了画家后天学习的必要性。作者认为后天学习包括读万卷书和行万里路。前者要求画家有深厚的文化素养,后者要求画家对自然有直接的、充分的观察体验,只有具备了这两方面的条件,画家才能超脱尘浊,心中充满鲜活的山水,从而传达出山水的神韵,使山水画达到气韵生动的境界。文中所谓‘自然丘壑内营’,不仅指胸中自有鲜活的艺术形象,还指胸中自有士大夫文人从山水中悟得的清高超逸之气,这也使所论更具文人画论的色彩。” (荆琦)

【凡用笔先求气韵,次采体要,然后精思】 北宋韩拙《山水纯全集·论用笔墨格法气韵之病》:“凡用笔,先求气韵,次采体要,然后精思。若形势未备,便用巧密精思,必失其气韵也。以气韵求其画,则形似自得于其间矣。”体要,体制要义,即指格法。精思,指用心于细致巧密之处。《俞剑华美术史论集》释云:“气韵乃绘画最终之鹄的,至高之原则,积多年之修养,经苦心之研究,而始能自然流露于不知不觉间。若下笔便求气韵,不但气韵不可强求,而于用笔之道,必不能深究。且既言‘用笔必先求气韵’矣,而又继言‘若形式未备,便用巧密精思,必失其气韵’,然则气韵之得,究在用笔乎?抑在形势乎?巧密精思,固不免有伤气韵之虞,然习画者终必须经由精思巧密之阶段,而再入于疏散潇洒之域,则所作之画,虽疏散潇洒而亦能精神团聚,气韵焕发。” (汪秀霞 贺万里)

【气韵生动与烟润不同】 明代唐志契《绘事微言》:“气韵生动与烟润不同,世人妄指烟润为生动,殊为可笑。”唐志契界定抽象的“气韵生动”与实体化的“烟润”截然不同,他说:“盖气者有笔气,有墨气,有色气;而又有气势,有气度,有气机,此间即谓之韵,而生动处则又非韵之可代矣。生者生生不穷,深远难尽,动者动而不板,活泼迎人。”强调了气韵生动凸显的是生命意蕴,是一种内在力量,又云:“至如烟润不过点墨无痕迹,皴法不生涩而已,岂可混而一之哉。”俞剑华《国画研究·气韵》则云:“烟润不可无,无则乏缈霭葱郁之致;烟润不可多,多则易蹈于朦胧模糊之弊,而无清爽劲挺之观。故烟润也可谓气韵之补助谓,烟润即气韵固不可,谓烟润绝非气韵亦不可也。且气韵生动者,乃气韵之生动,生动即所以形容气韵者,非气韵之外,别有所谓生动也。气韵乃全画精神之表现,气主动而韵主静,气主刚而韵主柔,气主阳而韵主阴。雄伟壮健者气也,婀娜蕴藉者韵也……气必有韵,韵必有气。无韵之气易失之野,无气之韵每陷于甜,合则并美,分则两伤。唐氏只知重气而不知两者之当并重也。”

(陈见东、周积寅)

【人物以形模为先,气韵超乎其表】 明代王世贞《艺苑卮言》:“人物以形模为先,气韵超乎其表。”是说人物画首先要达到形似,在形似中体现人物的气韵。 (贺万里 汪秀霞)

【气韵藏于笔墨】 清代恽寿平《南田画跋》:“北苑画正峰,能使山气欲动,青天中风雨变化。气韵藏于笔墨,笔墨都成气韵,不使识者笑为奴书。”王世襄《中国画论研究》:“清人论气韵有一特色,即认为气韵之发实赖笔墨。前人虽有气韵可由笔墨表现之观念,终不若清人之时时将二者同论,而予以不可分离之关系。恽寿平纵有‘有笔有墨谓之画,有韵有趣谓之笔墨’、‘气韵藏于笔墨,笔墨都成气韵’之言与前引诸家所言略似,但南田某种程度上将气韵视为不尽发于笔墨者,而是将其视为极高深之境界,非尽笔墨所能为功者。”

(贺万里 汪秀霞)

【气韵自然,虚实相生】 清代恽寿平《南田画跋》:“气韵自然,虚实相生,此董巨神髓也。知其解者,旦暮遇之。”董源、巨然,作为南方山水画派之代表人物,受到后世文人画家的不断推崇。米芾称董源之作“平淡天真”,“一派江南”。这一概括成为后世评论董巨绘画的主调。江南丘陵地区的景观,坡岸平缓、峰峦圆润、洲渚掩映、林麓烟霏,董源创造了披麻皴和点苔法等,以表现其温润自然的面貌。董源的画法,以笔意横披拖带,用笔中轻重、干湿、浓淡、刚柔等随机变化,时有干笔、破笔及似不经意的小点子,生动自然地表现了江南地区润湿自然、淡烟轻岚环境中的峰峦起伏之势之韵。从笔墨上看,董源的用笔自然多变,充满书法一般的韵味节律,而这种效果的产生,与董源用笔自然、虚实相生的手法是相关联的。这一点就不同于北派山水画家表现北方大山奇峰陡崖峭壁的刚劲硬利的手法。故而宋代沈括在《梦溪笔谈》说董源“多写江南真山,不为奇峭之笔”,宋代大书画家米芾也说董源的画“峰峦出没,云雾显



明·卞文瑜《山楼绣佛图》

晦，不装巧趣，皆得天真；岚色郁苍，枝干劲挺，咸有生意；溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也。”这种“不装巧趣”、“平淡天真”的风格，体现出来的就是一种自然灵动、率意用笔的天趣，成为后世文人画家笔墨上追求平淡自然的典范。恽南田此语，就说明了这一点。而恽氏对董巨理解的要点，就在于他把气韵自然与用笔的虚实变化联系了起来。《南田画跋》中另有一则谈用笔虚实：“用笔时须笔笔实，却笔笔虚，虚则意灵，灵则无滞，迹不滞则神气浑然……夫笔尽而意无穷，虚之谓也。”虚实相间、亦虚亦实，方得自然天成之趣，自然气韵生动。恽寿平认为，董巨能够自然恰当地处理好用笔用墨中的虚实关系，因此才能够实现“平淡天真”、“气韵自然”的品格，这就是“董巨神髓”。这里的要点就是把笔墨与气韵联系起来，认为气韵自然与用笔虚实处理是一而二、二而一的关系，如清·范玑《过云庐画论》云：“画有虚实处，虚处明，实处无不明矣。人知无笔墨处为虚，不知实处亦不离虚，即如笔著于纸有虚有实，笔始灵活，而况于境乎？更不知无笔墨处是实。盖笔虽未到其意已到也。瓯香所谓虚处实则通体皆灵。” （贺万里）

【气韵是天地间之真气】 清代唐岱《绘事发微》：“画山水贵乎气韵，气韵者非云烟雾霭也，是天地间之真气。凡物无气不生，山气从石内发出，以晴明时望山，其苍茫润泽之气，腾腾欲动，故画山水以气韵为先也。”谢赫《画品》以“气韵生动”统领“六法”，并为后世文人画家接受，成为品评绘画的重要范畴。然而后人为求气韵，却从云烟雾霭氤氲变化的景象上去找，不明气与天地之道、与画家心性修为的关系。唐岱此言正是针对这种以末为本的倾向而谈的。他指出“气韵者非云烟雾霭也，是天地间之真气”，也就是说，习画者不能只盯着用笔用墨所造的云烟雾霭变化不定的形象来“造”气，而必须从本质上去理解气韵之所生之根本。云烟雾霭只是天地真气的外相，气韵是天地之真气贯通其间才有的一种表现。正如清代沈宗骞在《芥舟学画编·卷三·山水·取势》中所说：“天下之物本气之所积而成。即如山水，自重岗复岭以致一石一木，无不有气贯于其间，是以繁而不乱，少而不枯，合之则流相联属，分之又各自成形。万物不一状，万变不一相。总之，统乎气以显其活动之趣者，是即所谓势也。论六法者，首曰气韵生动，盖即指此。” （贺万里）

【气韵四种】 清代张庚《浦山论画·论气韵》：“气韵有发于墨者，有发于笔者，有发于意者，有发于无意者。”他释云：“何谓发于墨者？既就轮廓以墨点染渲晕而成者是也；何谓发于笔者？干笔皴擦而光自浮者是也；何谓发于意者？走笔运墨我欲如是而得如是，若疏密、多寡、干润，各得其当是也；何谓发于无意者？当其凝神注想，流盼运腕，初不意如是而忽然如是是也。谓之为足则实未足，谓之未足则又无可增加，独得于笔墨情趣之外，盖天机之勃露也。”他将这四种气韵分成等次：“发于无意者为上；发于意者次之；发于笔者又次之；发于墨者下矣。”余绍宋《书画书录解题·浦山论画》：“中论气韵一则，尤为精到。”俞剑华《国画研究·气韵》评述：“画必笔墨格局意思俱佳，始能

有气韵可言。徒恃笔墨固不可，徒恃意思亦不可，空望天机之勃露，则尤不可。盖天机画意乃画之根源，亦即画之发动机，虽流露于一时，实储养于平日。笔墨乃画之面目，亦即画之工具。由空虚之天机画意进而为实现之画形，必赖笔墨以为之阶梯。笔墨佳则表现天机之力强，可以挥洒自如，如庖丁解牛之无不中肯。若笔墨不佳，则虽有天机，虽饶画意，而笔拙墨劣，必欲如是，笔墨偏不如是。涂抹狼藉，如代大匠斫木，木未成而已指破血流矣。学者当先求笔墨之精熟深造，次涵养意思之宽闲自在。多观名画，多游名山，多读书卷。务求其手随心运，笔为所使，我欲如何便能如何。造化在手，妙合自然，不求气韵而气韵自盎然矣。若学养不足，习练不勤，胸无书卷，目无丘壑，妄冀天机之勃发，何异守株待兔？发于无意之画乃后日写意画始能之耳，若夫李思训、王维、荆浩、关仝、董源、巨然、李成、范宽、郭熙、赵孟頫、钱选、王蒙、黄筌、徐熙等之画，莫不惨淡经营，煞费苦心，岂其气韵不及倪瓒、李流芳、石涛、八大耶？且既云'初不意如是，而忽如是'，则静者何以能先知之，天机不借笔墨，能单独表现耶？"（周积寅）

【气韵非云烟雾霭】 清代唐岱《绘事发微·气韵》："山水画贵乎气韵，气韵者非云、烟、雾、霭也，是天地间之真气。凡物无气不生，山气从石内发出，以晴明时望山，其苍茫润泽之气，腾腾欲动，故画山水以气韵为先也。"俞剑华《国画研究·气韵》评述："云、烟、雾、霭，又何莫非天地间之真气哉？山石在晴明时有气韵，在云、烟、雾、霭中又何尝无气韵？朝晖夕阴，风雨晴晦，山之变化无穷，山之气韵亦无穷也。宋、元人画何尝屏绝云、烟、雾、霭，又何尝无气韵？……古人只知作画，心中并未斤斤注意于气韵，以其学养之厚，手法之高，气韵自然随笔墨流露于不知不觉之间。清人震于气韵之名，未下笔即满幅欲求气韵，已下笔又笔笔欲求气韵。遂至专注意于求气韵，而物象全乖，心手相戾，一幅既成，非支离破碎，即凝滞呆板。气韵反消失于不知不觉之间矣。徒知画应有气韵而不求其所以然，所谓不求其本而齐其末者，乌得而有气韵哉！唐氏求气韵之说而不得，遂认气韵从山石中发出，可谓穿凿之甚者矣。"（周积寅）

【有气则有韵】 明代唐志契《绘事微言》："六法中原以气韵为先，然有气则有韵，无气则呆板矣。气韵由笔墨而生，或取于圆浑而雄壮者，或取顺快而流畅者，用笔不痴不弱，是得笔之气也。用墨要浓淡相宜，干湿相当，不滞不枯，使石上苍润之气欲吐，是得墨之气也。不知此法，淡雅则枯涩，老健则重浊，细巧则怯弱矣。此皆不得气韵之病也。气韵与格法相合，格法熟则气韵全。"《俞剑华美术史论集》释云："气与韵本属并重，后人乃多重气而轻韵，以为有气即有韵，韵为气之附带条件，而不知世固多无韵之气也。气苟无韵，则野气耳，霸气耳，俗气耳，浊气耳，乌足重哉！且气韵本为一画全体之表现，并非枝枝节节，此处有气，彼处有韵，为部分之表现。盖有则俱有，无则俱无，亦犹人之精神姿态足以表现人之全体也。同是人也，或蔼然可亲，或挚诚可感，或慈祥，或伟大，或傲岸，或卑污，或猥琐，诚于中形于外，不可掩饰，一望而知，无事细求者也。如蔼然可亲者，必其人之全体蔼然可亲也，非仅其耳目口鼻，一部分之蔼然可亲也。苟有一部分之不蔼然可亲，则其人之全体亦必不蔼然可亲矣。"（荆琦）

【以气韵为第一者，乃赏鉴家言，非作家法也】 清代邹一桂《小山画谱·六法前后》："愚谓即以六法言，亦当以经营为第一，用笔次之，赋彩又次之。传模应不在画内，而气韵则画成后得之。一举笔即谋气韵，从何著手？以气韵为第一者，乃赏鉴家言，非作家法也。"俞剑华《国画研究》批评邹一桂的看法，认为他不明"六法"有两种用途："一用于赏鉴家，二用于画家。用于赏鉴家者，乃观画之标准；用于画家者，乃学画之阶梯。赏鉴家所用之六法，其次第自气韵生动至传移模写，乃自下而上，秩序井然，毫不容紊。盖人之观画也，必先见其气韵之生。至于第二种为学画所用者，其次序适相反，乃由下而上，由传移模写而至气韵生动。"（荆琦）

【气韵即在笔而不在墨】 清代陈撰《玉几山房画外录》载明代恽向论画山水："山水至子久而尽峦嶂波澜之变，亦尽笔内笔外起伏升降之变，盖其设境也，随笔而转，而构思。随笔而曲，而气韵行于其间。或曰：子久之画少气韵。不知气韵即在笔而不在墨也。"恽向借评论黄公望的绘画，提出"气韵在笔不在墨"，批评了那些认为黄公望的绘画因缺乏大块墨色而没有气韵的错误认识。

（陈见东）

【言气韵者万一】 清代龚贤《龚贤书画合璧

册》:"今之言丘壑者一一,言笔墨者百一,言气韵者万一。气韵非染也,若渲染深厚,仍是笔墨边事。"当今画家谈论丘壑者很多;而懂得笔墨者一百人当中仅一人;懂得气韵的画家万人之中恐怕也只有一人,气韵不等同于渲染,渲染乃是属于笔墨技法方面的问题。 (陈见东)

【气韵悟后与生知者殊途同归】 清代方薰《山静居画论》:"昔人谓气韵生动是天分,然思有利钝,觉有后先,未可概论之也。委心古人,学之而无外慕。久必有悟。悟后与生知者,殊途同归。"自北宋郭若虚提出"气韵,必在生知"的理论之后,后世理论家多有继承者。明代董其昌《画旨》亦云:"气韵不可学,此生而知之,自有天授。"但董氏也强调了后天学习的必要性,即"读万卷书,行万里路",由此也可使山水画达到气韵生动的境界。方薰这里所说是沿袭了董其昌的理论,认为借助后天的努力也可与"生知者"一样领悟气韵生动之意。 (荆琦)

【气韵有笔墨间两种】 清代方薰《山静居画论》:"气韵有笔墨间两种。墨中气韵,人多会得。笔端气韵,世每鲜知。所以六要中又有气韵兼力也。"郭因《中国绘画美学史稿》释云:"方薰认为,绘画还应该同时是画家主观情思的表现。他把谢赫提出的绘画六法中的'气韵生动'就理解为画家主观情思的表现。他把'气'看作是画家内在的某种激情,而把'韵'看作'气'表现在画面上的某种韵味、情趣。他说:'绘画六法,气韵生动为第一义。然必以气为主。气盛则纵横挥洒,机无障碍,其间韵自生动矣。'他认为'气韵'是靠笔墨来表现的,'气韵有笔墨间两种。'并认为:'墨中气韵,人多会得。笔端气韵,世每鲜知。所以六要中又有气韵兼力也。'这就是说,'韵'的生动,既然是'气'的表现,而'气'实际上是指的某种精神力量的外溢;'力'又主要得靠笔表现出来,因此,他就把气韵和力联系起来,又把气韵主要看作笔的表现了。" (荆琦)

3. 意境论

【意境】 "意境",是我国传统美学的一个重要范畴,它是构成艺术美的不可缺少的因素。"意境"一词的出现,最早见于唐代王昌龄《诗格》,近人王国维《人间词话》建立了比较系统的意境说,并把它作为衡量诗歌的惟一标准。

中国古代画论谈"意境"要比诗论晚些,虽散见于各著述中,缺少专门研究,但见解是十分精辟的。唐前,画论对骨法、形神、势、态、气韵等早就开展了多方面的研究,东晋顾恺之提出了"以形写神"的要求,南齐谢赫提出"取之象外"的主张,并总结出"六法",首重气韵,奠定了中国画论的基石。但"意境"这一概念,在相当长的时间内,却没有被提出来。唐代张彦远《历代名画记·论画山水树石》,虽有"凝意"、"得意深奇"的说法,五代后梁荆浩《笔法记》也提出了"真景"说,所谓"可忘笔墨,而有真景"、"度物象而取其真"、"真者气质俱盛"等,但这时期对于"意"的提法,仍属于创作中的主观意兴方面,而没有涉及"意"与"象"的关系问题。直到北宋郭熙、郭思《林泉高致》,才明确使用了"境界"一词。"境界"有时便是"意境"的同义语,清代布颜图解释说"情景者,境界也"。山水画中的意境说,可视《林泉高致》为其发端。明代唐志契《绘事微言·画题》,在画论中第一次使用了"意境"一词。笪重光《画筌》论述了中国山水画意境范畴的一些基本问题,如"实境"、"实景"、"真境"、"神境"、"妙境"等。清代郑板桥在题画竹中提出了章法与意境的关系。在其后的画论中,对意境的探讨,均有所发挥。薛永年在《关于意境》一文中,对前人的论述作了系统的梳理:"综而观之,中国画家的意境论,主张'以意为主',强调'表



南宋·梁楷《芙蓉水鸟图》

现'，但又要求寓'表现'于描述中，使'意造境生'，令'山性即我性，山情即我情'，'山川与予神遇而迹化'，通过'摄情'和'写貌物情'，达到'摅发人思'，凭借有限的视觉感性形象，在虚实结合中，诱发联想和想象，使览者在感情化的'不尽之境'中，受到感染，领会其'景外意'以至'意外妙'，潜移默化地发挥其审美作用。在意境的构成上，涉及了'意'与'境'或'情'与'景'两个方面。在'意'与'情'方面，要求'情真'、'意新'。'意远'和'意深'，一图一意，情因景发，既使人感动，又让人玩味思考；不仅有画家的'表现自我'，而且有表现同类人内心的普遍意义；不但抒情写趣具体而微，同时能有体现审美理想以至生活理想的高度。在'境'与'景'方面，主张'景真'、'境真'、'境实'和'境深'，布景以少胜多，含蓄不尽，却又'林间如可步入'，'山下宛似经过'，强调画境'得乾坤之理'，具体山水形象形神兼备。历代画家评论意境一般均推崇'真情'与'真景'的妙合无间，然而由于意境创造，实际上出现了两种形态，亦难一概而论。一种以意胜，可称"造境"，在景物措置上有更大的自由，能更充分强烈地抒发主观的'情'与'意'；另一种以境胜，可称'写境'，描写景物较着重其具体特殊的外部联系，'情'、'意'隐约其中。中国画的'意境'还议及画境与诗境，画境与笔墨的关系，以及构筑意境有赖于'师造化'、'得心源'、学习古人、扩充修养诸方面。这些见地引导中国抒情绘画的主流始终按照绘画本身的发展规律不断前进。"

二十世纪中国画大师，无不重视对意境的研究。徐悲鸿说："艺术但求表现一个意境。"潘天寿说："中国画以意境、气韵、格调为最高境地。"李可染说："意境是什么？意境是艺术的灵魂，是客观事物精粹的集中，加上人的思想感情的陶铸，即借景抒情，经过艺术加工，达到情景交融的美的境界、诗的境界，这就叫做意境。"(《李可染画论》)他对中国画"意境"作了明确的界定，并丰富与发展了"意境"论。 (周积寅)

【意】 意思，意味；心愿，意向；人或事物流露的情态；猜想、意料。在中国画论中，单用"意"的有三个方面的含义：①画家本身之意，即审美主体之意。唐代(传)王维《山水论》："凡画山水，意在笔先。"唐代张彦远《历代名画记·论画六法》："骨气、形似皆本于立意而归乎用笔。"画家下笔作画之前要立意(与画论中"命意"、"主意"、"用意"、"措意"、"用己意"之意义相同)即进行构思，所谓"意在笔先"。这个"意"字，不仅仅指"思想"，而是包括思想在内的构思、取景、造形的准确与传神情节的安排与细节的描写，在心中完全酝酿成熟，宛然如见。然后下笔，即"画家当以意写之"(元代汤垕《画鉴》)，"落笔有意"(北宋韩拙《山水纯全集》)，"随意取之"(北宋《宣和画谱》)，"意就而成"(北宋李廌《德隅斋画品》)。②所画对象本体之意，即审美客体之意。北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》："看此画令人生此意，如真在此山中。"北宋米芾《画史》："汀渚水鸟有江湖之意。"其意是说画家应画什么像什么，不仅像什么，还必须有合于自然的意趣。③画上之意，即审美主体与审美客体统一之意。唐代张彦远《历代名画记》"迹简意淡而雅正"，"画尽意在"，"笔不周而意周"，"运墨而五色俱谓之得意"。北宋米芾《画史》："树石不取似，意到便已。"这都是审美主体与审美客体统一于画面之意。在历代画论中，批评一些作品"迹不逮意"，"大违初意"，"不意如是而意如是"，"措意非高"，造成"出乎意料之外"的失败。主要问题出在审美主体方面，指的是画家缺少品格、生活、文化、技艺的修养所致。 (周积寅)

【意象在六合之表，荣落在四时之外】 清代恽寿平《题画》："谛视斯境，一草一树，一丘一壑，皆洁庵灵想所独辟，总非人间所有。其意象在六合之表，荣落在四时之外。"六合：指天地和东、南、西、北四方。《庄子·齐物论》："六合之外，圣人存而不论。"成玄英疏："六合者，天地四方也。"宗白华《略谈艺术的"价值结构"》阐释："这几句话，真说尽艺术所启示的最深境界。艺术的境相本是幻的，所谓'灵想所独辟，总非人间所有'。但它同时都启示了高一级的真实，所谓'意象在六合之表'。古人说：'超以象外，得其环中。'借幻境以表现最深的真境，由幻以入真，这种'真'，不是普通的语言文字，也不是科学公式所能表达的真，这只是艺术的'象征力'所能启示的真实。真实是超时间的，所以'荣落在四时之外'。艺术同哲学、科学、宗教一样，也启示着宇宙人生最深的真实，但却是借助于幻想的'象征力'，以诉之于人类的直观心灵与情绪意境，而'美'是它的附带的'赠品'。"

(周积寅)

【得意而忘言】 《庄子·外物》："荃者所以在

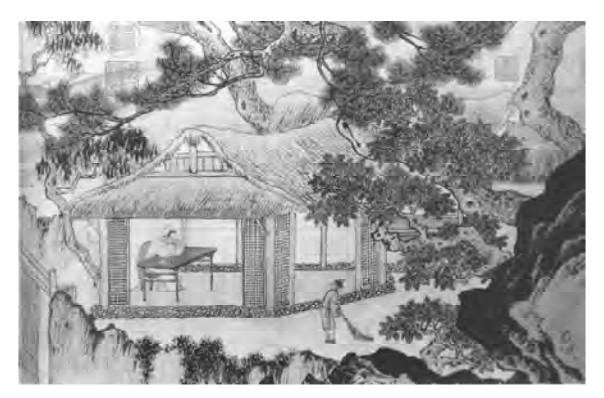
鱼，得鱼而忘荃；蹄者所以在兔，得兔而忘蹄；言者所以在意，得意而忘言。吾安得夫忘言之人而与之言哉！"荃：通筌。此论庄子以筌蹄与鱼兔为喻，指出鱼兔而非筌蹄，荃蹄只是为了捕获鱼和兔而设置的一种工具。同理，言语不同于意，意指妙理，玄理似于言说，但玄理实非言说。我们不能像"买椟还珠"者那样，抓住末节而忘了根本。忘言得理、目击存道之人实在难以寻找，故而庄子感叹难得忘言之人而与之言哉！庄子"得意而忘言"的说法，被王弼大力提倡，"从王弼倡'得意忘言'之说后，便在魏晋人之间流行起来，如'忘言忘象'、'寄言出意'、'忘言寻其所况'、'善会其意'、'假言'、'权教'诸语，皆袭自王弼《易略例·明象章》所言"。(汤用彤《魏晋玄学论稿·言意之辨》)此论对于后世中国画学产生了深远影响，只是"意"，被解读为神意、气韵、情志等，而"言"，被释为形、迹。顾恺之《论画》中，提出了"迁想妙得"、"以形写神"、"悟对通神"等观点，已开始注重对"神"的表达，而非仅以形似。画家开始追求"神"、"气韵"、"意"的表达。得意忘言，被转释为"得意忘象"的要求。而这种要求的实现，被归之于文人画所擅长，因为文人们具有一种游戏翰墨的态度，能够"寓意于物而非留意于物"，而"世之工人，或能取尽其形，而至于理，非高人异才之不能"(苏轼语)。到了元代赵孟頫更提出了"古意"概念。文人画最终形成了"言有尽而意无穷"的审美追求。

(贺万里)

【意出尘外】 唐代朱景玄《唐朝名画录》："王维……复画《辋川图》，山谷郁郁盘盘，云水飞动，意出尘外，怪生笔端。"意出尘外，指画面意境超旷空灵，远离尘嚣，令人有壤外之慕。是对其绘画作品审美境界的表述。 (贺万里)

【意似】 北宋米芾《画史》："信笔作之，多以烟云掩映，树石不取细，意似便已。""意似"是指画家追求笔墨意趣的表达，不拘泥于谨细景物的刻画。米芾描绘的是米氏云山的特征，水墨淋漓，烟云掩映，烟雨云霞，迷茫幻化，是典型的写意文人画。因此也具备文人写意画的特征，取意不在形似，意到笔不到，笔不周而意周。 (王宗英)

【意居笔先，妙在画外】 清代黄钺《二十四画品·气韵》："六法之难，气韵为最。意居笔先，妙在画外。如音栖弦，如烟成霭。天风泠泠，水波濊濊。体物周流，无小无大。读万卷书，庶几心会。"指绘画创作在落笔之前必须胸有成竹，天地万物尽在胸中，随手挥洒，皆成妙品。黄钺强调的是画家修养，绘画真正的功夫在画外，画家的阅历、修养、品质都会在绘画作品中有所体现。因此，只有"读万卷书"，修身养性，才能挥洒妙境。 (王宗英)



明·周臣《春泉小隐图》局部

【以意寻意】 明代恽向《道生论画山水》："诗文以意为主，而气附之，惟画亦云。无论大小尺幅，皆有一意，故论诗者以意逆志，而看画者以意寻意。古人格法，思乃过半。"意为观者循着画面的意境，揣摩创作者的立意。 (王宗英)

【立象以尽意】 《易传·系辞上》："子曰'书不尽言，言不尽意'，然则是圣人之意，其不可见乎？子曰：'圣人立象以尽意，设卦以尽情伪，系辞焉以尽其言，变而通之以尽利，鼓之舞之以尽神'。"叶朗《中国美学史大纲》释云："立象尽意，有以小喻大，以少总多，由此及彼，由近及远的特点。'象'是具体的，切近的，显露的，变化多端的，而'意'则是深远的，幽隐的。《系辞传》的这段话接触到了艺术形象以个别表现一般，以单纯表现丰富，以有限表现无限的特点。这对于后人理解艺术形象的审美特点，启发是很大的。" (荆琦)

【新意】 南朝齐谢赫《画品》："始变古则今，赋彩制形，皆创新意。如包牺始更卦体，史籀初改画法。""新意"一词在此指创新。后来"新意"一词在中国画论中的应用又有所引申，成为画家努力追求的目标。北宋苏轼《书吴道子画后》云："道子画人物，如以灯取影，逆来顺往，旁见侧出。横斜平直，各相乘除，得自然之数，不差毫末。出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外，所谓游刃余地，运斤成风，盖古今一人而已。"现代余任天《天庐画

谈》云："作画须时出新意，方不至于陈陈相因。"又说："国画有二新：意境新、笔墨新，二者不可偏废。"可见这里的"新意"已经与最初的"新意"概念更拓展了，是指绘画要有新的内容、新的题材、新的主题、新的意境。 （王宗英）

【简易高人意】 明代董其昌《画禅室随笔》："子美论画，殊有奇旨。如云：'简易高人意'，尤得画髓。昌信卿言，大竹画形，小竹画意。""简"即少。但在文、艺中，"简"不是少，相反意味着"足"。杜甫诗云："简易高人意，匡床竹火炉。寒天留远客，碧海挂新图。"董其昌援此诗入画，借以阐释对客观物象"形"、"意"的取舍问题。明清之际，画家对"简易"的阐述愈发全面、详尽，如清代范玑《过云庐画论》云："繁简之道，一在境，一在笔。在笔则可多可少……在笔则宜密宜疏。"

（朱娜　刘亚璋）

【景外意】 北宋郭熙、郭思《林泉高致》："春山烟云连绵人欣欣，夏山嘉木繁阴人坦坦，秋山明净摇落人肃肃，冬山昏霾翳塞人寂寂。看此画令人生此意，如真在此山中，此画之景外意也。"中国山水画，强调以真山水为师，表现其真美，只有得其意，才能产生"景外意"，如画春、夏、秋、冬四时不同，分别使人欣欣、坦坦、肃肃、寂寂，这便是山水画之真意，即"景外意"。 （周积寅　王凤珠）



清·禹之鼎《江乡清晓图》

【画以意为主】 明代恽向跋《山水册》："画以意为主，意至而气韵出焉。"指绘画创作以思想内容为主，充分发挥画家主观情思，使笔墨技巧为其服务，创造出气韵生动的作品。 （陶明君）

【画外用意】 清代方薰《山静居画论》："古人画人物，亦多画外用意，以意运法，故画具高致。"是说要注意画所表现的意境。 （周积寅）

【画有尽而意无尽】 清代方薰《山静居画论》："画有尽而意无尽，故人各以意运法。"作为绘画表现的对象，无论多与少、繁与简，总是有限的、"有尽"的。但是，绘画物象所表达的"意"，即意思、意味、意向、意志、意蕴、意境、心愿、神情、情景等却是无法量化的，因此也是"无尽"的。所以，绘画就是要以可视的有尽的物象表达出无尽的审美感受。 （耿剑　杨德忠）

【笔头墨尽言不尽】 清代画家沈铨用印："笔头墨尽言不尽"。这与唐代张彦远"笔不周而意周"论为同义语，讲的是含蓄美在用笔上的表现。清代布颜图进一步说："宁使意到而笔不到，不可笔到而意不到。意到而笔不到，不到即到也；笔到而意不到，到犹未到也。"（《画学心法问答》）中国画的空白，是形象的组成部分，它不仅衬托了画面的主体，同时也扩大了画面的意境，就是所谓形象的延续。唐代白居易《琵琶行》有"此处无声胜有声"的句子，这"无声"就是"空白"，"无画处"，"虚处"，它留有余地，是"笔头墨尽"，是"笔断"，是"笔不住"，是"笔不到"，是"言不尽"，"意连"，"意周"，"意到"，它留给观众去想象，去发挥。笪重光《画筌》云："虚实相生，无画处皆为妙境。"王翚、恽寿平评曰"人但知有画处是画，不知无画处皆画。画之空处全局所关，即虚实相生法，人多不着眼，空处妙在通幅皆灵，故云妙境也。"沈铨和白居易、张彦远、笪重光、王翚、恽寿平、布颜图见解一致，都注意到艺术境界里的空虚要素。中国的诗书画里，表现着同样的意境结构，代表着中国人的宇宙意识。 （周积寅）

【境界】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·画意》：

“诗是无形画，画是有形诗……境界已熟，心手已应，方始纵横中度，左右逢源。”境界本指疆界；境地；景象。佛教以六识（眼、耳、鼻、舌、身、意）根据对识体作用的不同，各以六境（色、声、香、味、触、法）为其辨别的对象，称境界。郭熙在中国画论中首次使用“境界”一词，作“意境”解，要求山水画家画出诗情。清代布颜图《画学心法问答》释云：“山水不出笔墨情景，情景者境界也。古云：‘境能夺人。’又云：‘笔能夺境。’终不如笔境兼夺为上。盖笔既精工，墨既焕彩，而境界无情，何以畅观者之怀。境界入情而笔墨庸弱，何以供高雅之赏鉴？吾固笔墨情景，绝一不可，何分先后？”近人王国维《人间词话》也云：“境非独为景物也，喜怒哀乐亦人心中之一境界。故能写真景物真感情者，谓之有境界，否则谓之无境界。”其意是说文艺作品中之境界，是作者的真感情与外界的真景物的统一体。“有情有景”、“情景统一”，是艺术家创造的艺术意境。 （周积寅 王凤珠）

【化境】 《华严经疏》卷六：“十方国土，是佛化境。”佛教名词，谓如来教化所及的境域。此词在画论中出现较晚。清代王昱《东庄论画》：“自唐宋元明以来，家数画法，人所易知，但识见不可不定，又不可着意太执，惟以性灵运成法，到得熟外熟时，不觉化境顿生，自我作古，不拘家数，而自成家数矣。”指艺术修养造诣达到自然精妙的境界。

（周积寅）

【神境】 清代笪重光《画筌》：“真景逼而神境生。”此指意境创造的最高境界。 （周积寅）

【实境】 清代笪重光《画筌》：“人不厌拙，只贵神清。景不嫌奇，必求境实。……山下宛似经过，即为实境；林间如可步入，始足怡情。”指那些描绘实景的意境。 （周积寅）

【画境】 清代方薰《山静居画论》：“画境异乎诗境，诗题中不关主意者，一二字点过。画图中具名者必逐措置，惟诗有不能状之类，则画能见之。”画境，指绘画作品之境界。 （周积寅）

【幻境】 近代庞元济《虚斋名画录》卷六载清代龚贤论画：“余此卷皆从心中擘述，云物、丘壑、屋宇、舟船、梯磴、溪径，要不背理，使后之玩者可登可涉、可止可安。虽曰幻境，然自有道，观之同一实境也。”此指虚幻的境界。 （周积寅）

【虚境】 清代方士庶《天慵庵笔记》：“山川草木，造化自然，此实境也。因心造境，以手运心，此虚境也。”中国画讲究的是虚实相生、情景交融的艺术境界。此处方士庶认为，真实存在的景物是实境，而心中想象并表现出来的景象是虚境。很显然，虚境是主观造境的结果，但画家的想象却并非完全主观的臆造，它亦是自然草木，实景投射于画家心灵思想的产物。故此，所谓“虚境”正是主客观交融感应、虚实相生的结果。因之，方士庶进一步解释：“虚而为实，是在笔墨有无间。故古人笔墨具此山苍树秀，水活石润，于天地之外，别构一种灵奇。或率意挥洒，亦皆炼金成液，弃滓存精，曲尽蹈虚揖影之妙。”这里所谓“虚而为实”正是以想象驾驭现实，以主观心性来统摄表现客观对象的过程。近人伍蠡甫说：“想象一方面为意境所统摄，一方面控制着笔墨……从而使有与无、实与虚、象与象外、形与神趋于辩证的统一。”

（张金东 刘亚璋）

【造境】 清代方士庶《天慵庵笔记》：“山川草木，造化自然，此实境也。因心造境，以手运心，此虚境也。虚而为实，是在笔墨有无间，故古人笔墨具此山苍树秀，水活石润，于天地之外，别构一种灵奇。或率意挥洒，亦皆炼金成液，弃滓存精，曲尽蹈虚揖影之妙。”清代方薰《山静居画论》：“意造境生，不容不巧为屈折；气关体局，须当出于自然，故笔到而墨不必膠，意在而法不必胜。”境：境界。近人王国维《人间词话》：“有造境，有写境，此理想与写实二派之所由分，然二者颇难分别。因大诗人所造之境，要合于自然，缩写之境，亦必邻于理想故也。”造境，即作家按自己的理想所描绘出来的生活图景，这是现实生活中所没有的，或少有的，只是作家所希望有的。词论如是说，画论亦然。王振德《中国画论通要》云：“建构绘画境界的方式很多，常见的方式有两种：一是随意经营，即将可能入画的实景加以增删取舍，使之尽惬人意……如清人蒋和《学画杂论》所说：‘游观山水，见造化真景，可以入画。布置落笔，必须有剪裁，得远近回环映带之致。’二是以意造境，即以画家意趣创辟境界。如唐代符载《观张员外画松石序》所说：‘遗去机巧，意冥玄化，而物在灵府，不在耳目’……清代邹一桂《小山画谱》说得干脆：‘得自然之所以然，则造物在我。’将上述两种建构方式总括起来，充分说明‘境界’是物我合一、神遇迹化的结晶。”所云“因心造境”、“以情造景”、“意造境生”，



明·仇英《桃源仙境图》

都说明画家主体的心灵、情志、意趣对画境建构起着决定性的作用。（周积寅）

【天地真境】 清代华翼纶《画说》："翻山越水，所见入画者居多。盖天地真境，取之不尽，用之不竭。""天地真境"即自然山水之景象。它是山水画家创作素材、灵感的源泉。（朱娜、刘亚璋）

【虽曰幻境，同一实境】 清代龚贤自题《山水》卷(《虚斋名画录》卷六著录)："余此卷皆从心中肇述云物，丘壑、屋宇、舟船、梯磴、蹊径，要不背理，使后之玩者可登可涉，可止可安。虽曰幻境，然自有道观之，同一实境也。"中国历代山水画创作，可分为两大类：一类是写实的，多写国内名山大川，但写实并非写生习作，而是在写生基础上经过艺术加工，称之实境；一类是写想的，并非指某山某水，而是在生活感受的基础上的想象，称之幻境，使人觉得大自然中确有此真山真水，可行、可望、可游、可居，与实境没有两样。（周积寅）

【生面】 唐代杜甫《丹青引赠曹将军霸》："将军下笔开生面。"生面，指新的境界。参见"别开生面"。（周积寅）

【深致】 明代沈颢《画麈》："一幅画中有不紧不要处，特有深致。"《美术辞林·中国绘画卷》上："所谓深致，其意有二：①因为画面的紧处要处，全靠不紧不要处衬托、对比，相映成趣，所以欲紧处要处精采，首先要不紧不要处精妙。②中国画最讲究虚实相生、虚实互用，虚处有实、实处有虚，借虚见实。画的不紧不要处正是画面的虚处。能使虚处非纸绢的空白而成为浮动的云气或无限深远的空间，便有令人神往和玩味不尽的深远妙趣。"

（王凤珠）

【旨微于言象之外者，可心取于书策之内】 南朝宗炳《画山水序》："夫理绝于中古之上者，可意求于千载之下。旨微于言象之外者，可心取于书策之内。"宗炳认为即使是古人已经失传的理，也可以在千年之后，以意求得；超于言象之外的书策中的微妙之旨，也可以通过心悟获得。

（荆琦）

【有象因之以立，无形因之以生】 唐代朱景玄《唐朝名画录·序》："古人云：'画者，圣也。'盖以穷天地之不至，显日月之不照。挥纤毫之笔则万类由心，展方寸之能而千里在掌。至于移神定质，轻墨落素，有象因之以立，无形因之以生。其丽也，西子不能掩其妍；其正也，嫫母不能易其丑。"其意是说有形的形象便得以确立，无形的神韵通过绘画表现出来。（王凤珠）

【境与性会】 唐代张彦远《历代名画记·论画山水树石》："吴兴茶山，水石奔异，境与性会，乃召于山中，写明月峡，因叙其所见，庶为知言。知之者解颐，不知者拊掌。"境与性会是张彦远评价僧人画家宗偃的山水画成就时提出的一个观点。

境，即意境，它是构成艺术美的不可缺少的因素。性，是指画家的性情。“境与性会”包含有“情与景合”、“情景交融”的意味。尽管张彦远没有明确举出“意境”一词，但他已体会到山水等抒情性作品的立意有赖于独特的意境结构了，这种意境结构之所以独特，根本的原因就在于包含在景物之中的画家性情的独特，正所谓境从情生。以后，五代、宋、元的历代画论不断总结画家“立意”与作品“意境”营造之间的经验，清代笪重光强调的“天怀意境之合”，实际上与张彦远的“境与性会”有着一脉相承的关联。（荆琦）

【萧条淡泊】 北宋欧阳修在《试笔》一卷《鉴画》中曰：“萧条澹泊，此难画之意。画者得之，览者未必识也。故飞走迟速，意浅之物易见；而闲和严静，趣远之心难形。”萧条，指绘画景象的寂寞、冷落、凋零。澹泊，指自然景物与画家心境恬淡幽静。“萧条澹泊”，是谓中国文人画家以荒寒简远的风格为山水画最高的境界。如果画家没有高深精妙的笔墨功夫，是很难达到这种艺术境界的。“趣远之心”是欧阳修对“画者”和“览者”提出的有关审美心胸方面的要求。所谓审美心胸，即主体在从事审美活动时所具备的心理状态。欧阳修所说的“趣远之心”，实际指的就是清净无功利的心态，它是获得“萧条澹泊”此种“难画之意”的关键，表现为“闲和严静”。“趣远之心”使得画者或览者表现出一种“闲和严静”的状态。所谓“闲和严静”的是一种无意为之的澄静心胸，具备了此种心胸才有可能达到“结庐在人境，而无车马喧”的“心远”，才能使世俗的功利杂念得到消遁和隐逝，获得“萧条淡泊”之意。宗白华先生认为：“精神的澹泊，是艺术空灵化的基本条件。萧条澹泊，闲和严静，是艺术人格的心襟气象。这心襟，这气象能令人‘事外有远致’，艺术上的神韵油然而生。”“趣远之心”的平淡静谧，带来了艺术意境的空灵淡泊，与此同时，“萧条澹泊”的画意又进而升华出“闲和严静”的“趣远之心”，二者相辅相成，共同缔造出了宋代绘画的总体艺术精神。（荆琦）

【发景外之趣】 明代王世贞《艺苑卮言》：“右丞（王维）始能发景外之趣，而犹未尽。”是指画家能阐发画外情趣，使观者回味无穷。

（张曼华　谢江岚）

【深景真意】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论景》：“布景欲深，不在乎委曲茂密、层层多叠也，其要在于由前面望到后面，从高处想落低处。能会其意，则山虽一阜，其间环绕无穷，树虽一林，此中掩映不尽，令人玩赏，游目骋怀，必如是方得深景真意。”是谓绘画作品表现出深远的景象，有着真实的意趣。（王凤珠）

【天怀意境之合】 清代笪重光《画筌》：“绘法多门，诸不具论，其天怀意境之合，笔墨气韵之微，于兹编可会通焉。”发挥天资抒写情怀，达到意与境合。（周积寅）

【画中之空白，即画中之画，也即画外之画】 清代华琳《南宗抉秘》：“禅家云：‘色不异空，空



明·杜堇《陪月闲行图》

不异色，色即是空，空即是色。真道出画中之空白，即画中之画，也即画外之画也'。"禅家云句，出自《般若波罗密多心经》(又名《般若心经》，简称《心经》)。色：佛教用语，同"心"相对。佛教把有形质的能使人感触到的东西称为"色"，把属于精神领域的称为"心"。空，佛教名词。指一切皆由因缘而生，刹那生灭、本来没有的实体。此为大乘佛教的共同基本教义。《大智度论》五："观五蕴无我无我所，是名为空。"《维摩经・弟子品》："诸法究竟无所有，是空义。"异：分开；离开。此十六字句意思：色的表象离不开空的本质，而这空的本质也离不开色的表象，它们并不是相互对立的事物。从现象反映本质的角度看，色就是空；从本质依托现象的角度看，空也就是色。感受、想念、意志和意识的精神现象与空相同，这与物质现象的色与空的等同是一个道理。以禅论画，画中空白，并非空白之纸，而指的是虚景，作为构图的一部分；画中有画，指的是实景；画外之画，指的是景外之情。情景交融构成艺术意境。（周积寅）

【野水无人渡，孤舟尽日横】 北宋寇准《春登楼怀旧》句。原意本为唐代韦应物《滁州西涧》"野渡无人舟自横"句。南宋邓椿《画继・圣艺》卷第一记载："始建五岳观，大集天下名手……所试之题，如'野水无人渡，孤舟尽日横'，自第二人以下，多系空舟岸侧，或拳鹭于舷间，或栖鸦于篷背，独魁则不然，然画一舟人，卧于舟尾，横一孤笛，其意以为非无舟人，止无行人耳，且以见舟子之甚闲也。"此系宋代画院招收考生时的画题。（陶明君）

【乱山藏古寺】 南宋邓椿《画继・卷第一・圣艺》："又如'乱山藏古寺'，魁则画荒山满幅，上出幡竿，以见藏意；余人乃露塔尖或鸱吻，往往有见殿堂者，则无复藏意矣。"此系宋代画院招收考生时的画题。（万叶）

【蝴蝶梦中家万里】 唐代崔涂《春夕旅怀》："蝴蝶梦中家万里，杜鹃枝上月三更。""蝴蝶梦"即为庄子梦蝶的典故。南宋邓椿《画继・卷第六・山水林石》云："战德淳，本画院人，因试'蝴蝶梦中家万里'题，画苏武牧羊，假寐以见万里意，遂魁。能著色山，人物甚小，青山白裤，乌巾黄履，不遗毫发。又作红花绿柳，清江碧岫，一扇之间，动有十里光景，真可爱也。"又据《成都府志》载："大观间，置画家道亨入学，试官以'蝴蝶梦中家万里，杜鹃枝上月三更'二句为题，乃画苏武牧羊于北海，被毡枕节而卧，双蝶飞扬其上，又画林木扶疏，上有子规，月正当中，木影在地，遂入首选。徽宗令为画家录。"此系宋代画院招收考生时的画题。

（陶明君）

【景愈少而境愈长】 元代夏文彦《图绘宝鉴》："关仝，长安人。画山水师荆浩，晚年有出蓝之美。所画脱略毫楮，笔愈简而气愈壮，景愈少而境愈长，深造古淡。石树出于毕宏，有枝无干。当时郭忠恕亦师事之。然仝于人物非所长，多求胡翼为之。"是说画面表现的景物越少，其意境越深远。（王宗英）

【画有三次第】 明代李日华《紫桃轩杂缀》："凡画有三次第：一曰身之所容。凡置身处非邃密，即旷朗，多景所凑处是也。二曰目之所瞩。或奇胜，或渺迷，泉落云生，帆移鸟去是也。三曰意之所游。目力虽穷而情脉不断处是也。然又有意所忽处，如写一树一石，必有草草点染取态处。写长景必有意到写不到，为神气所吞处，是非有心于忽，盖不得不忽也。""身之所容"，是指画面表现的景象真实，使观众有一种可以走进去的感觉。而"目之所瞩"指可以经得起审视，长时间观看的画，画面优美，笔法的自然、细致周到。"意之所游"让人产生神游的遐想，用心灵去感受大自然并心醉其中，达到一种"天人合一"的境界。艺术意境不是一个单层的平面的自然再现，而是一个境界层深的创构，由李日华所论，可以看到这意



五代・董源《龙袖骄民图》

境的层深。（张金东 刘亚璋）

【凡画山水，最要得山水性情】 明代唐志契《绘事微言·山水性情》："凡画山水，最要得山水性情。得其性情，便得山环抱起伏之势，如跳如坐，如俯仰，如挂脚，自然山情即我情，山性即我性，而落笔不生软矣。水便得涛浪潆洄之势，如绮如云，如奔如怒，如鬼面，自然水情即我情，水性即我性，而落笔不板呆矣。"周锋编著《丹青意趣——绘画艺术文粹》释云："这段话主张画山水最要紧的是画出山水性情，认为'自然山情即我情，山性即我性'、'自然水情即我情，水性即我性'，只有将主观情感与客观自然之物相融合，下笔才不会'生软'、'板呆'，这样画才有气韵，即入得'佳境'；摹拟之作未能得佳境，就是因为它与自然山水隔了一层，主观精神未能与自然山水融合。体悟不到自然山水的性情，主观精神就因失去客观的载体而无从体现了。"（荆琦）

【笔境兼夺】 清代布颜图《画学心法问答》："山水不出笔墨情景，情景者，境界也。古云'境能夺人'，又'笔能夺境'，终不如笔境兼夺为上。盖笔既精工，墨既焕彩，而境界无情，何以畅观者之怀？境界入情而笔墨庸弱，何以供高雅之赏鉴？吾故谓笔墨情景，缺一不可，何分先后。"《美术辞林·中国绘画卷上》释云："'笔境兼夺'是言成功的绘画作品是精彩的笔墨技法运用与动人情思的景物形象描写天衣无缝地结合在一起，构成画面幽美意境的两者，相辅相成，共臻其美，缺一不可。或者进一步说，成功的画面，笔墨就是情景，情景就是笔墨。因为离开情景，笔墨技法的运用毫无意义；同理，离开笔墨技法的精彩运用，再动人的情景也是无法表现出来的。布颜图这里是在强调笔墨技法和幽美意境对于一幅好的绘画作品具有同等重要的意义。这里，布颜图不仅表达了对绘画中客与主、情与技关系的理解，而且正确阐述了文艺创造的普遍规律、基本原理。"（荆琦）

【一唱三叹】 清代恽寿平《瓯香馆集》："诗意须极飘渺，有一唱三叹之音，方能感人，然则不能感人之音非诗也。书法画理皆然，笔先之意即唱叹之音，感人之深者，舍此，亦并无书画可言。"初出《礼记·乐记》："清庙之瑟，朱弦而疏越。一唱而三叹，有遗音者矣。"又荀况《荀子·礼论》："清庙之歌，一倡而三叹也。"倡：同唱。一人歌唱，三人相和。原指音乐和歌唱简单而质朴，后转用来形容音乐、诗词婉转而含义深刻，富有余味，令人赞赏不已。优秀的诗歌作品、音乐作品，使人闻之回肠荡气，怡情悦性。优秀的书画作品亦然。（冯志洁 冯超）

【境能夺人】 清代布颜图《画学心法问答》："山水不出笔墨情景。情景者，境界也。古云：'境能夺人。'又云：'笔能夺境。'终不如笔境兼夺为上。"夺，为感染、创造。"境能夺人"可以理解为人被境夺，阐述了物象与人类情感构成的客观与主观互融的关系，这种物象的情境使人感同身受，成就了所谓的"物感"——人在个人情感的支配下被景物的境界感动，产生了精神上和主观审美上的认同感、愉悦感。（张金东 刘亚璋）

【神无可绘，真境逼而神境生】 清代笪重光《画筌》："神无可绘，真境逼而神境生。披图画而寻其为丘壑则钝，见丘壑而忘其为图画则神。"关和璋《画筌译解》："中国画要求以形写神，形神兼备，'真境逼'就是运用高度的艺术技巧，把现实景物真实而生动的表现出来，这是创造气韵生动'神'境的首要前提。"（王凤珠）

【以情造景】 清代孔衍栻《石村画诀》："每见画家先用碳画，取可改救。然已自先拘滞，如何笔力有雄壮之气？余不论大小幅，以情造境，顷刻可成。"近人王国维在《人间词话》中对"造境"的解释与绘画艺术中的"造景"大意相同，他认为"造境"、"写境"是理想与写实两派之所由分。但是无论写实性还是写意性艺术，艺术家都必须将个人的思想感情、创作热情及审美理想融入其中，以情感来驾驭艺术的形象塑造，才能够真正做到情境交融。（杜环 刘亚璋）

【画境异乎诗境】 清代方薰《山静居画论》："画境异乎诗境。诗题中不关主意者，一二字点过。画图中具名者，必逐物措置。惟诗有不能状之类，则画能见之。"画境：指绘画作品的境界。诗境：指诗歌作品的境界。这句话是说诗的境界与画的境界有不同处，诗以文辞为笔墨，画以笔墨为文辞，画在具体可感的表现力上，比诗有优长，画可将客观物象直观地铺陈观者面前，使人一见触怀。而诗与之相比则显得隐讳，须凭借更多的联想来补充意境。当然，诗也有画所不具备的优势。（王宗英）



明·夏芷《归去来兮图》之三

【境象、笔墨之外当别有意在】 清代戴熙《习苦斋画絮》:“笔墨在境象之外,气韵又在笔墨之外,然则境象、笔墨之外,当别有意在。”是说作画通过笔墨表现客观物象之外,还应当蕴涵画家的神情意味在里面。 (李芹)

4. 美丑论

【美丑】 美丑是一种对立美学范畴。中国古代关于美的内涵有个演变过程,起初主要用来表达味觉美的感受。《韩非子·扬权》:“夫香美趣味,厚酒肥肉,甘口而病形。”东汉许慎《说文解字》:“美,甘也,从羊从大。羊在六畜主给膳也。美与善同意。”又:“甘,味也,从口含一。”清代段玉裁注:“羊大则肥美。”又:“甘者,五味之一,而五味之美皆曰甘。引申之,凡好皆谓之美。”其后,从甘美而引申,凡是好的东西,“使人的味觉、视觉、听觉、嗅觉、触觉感到愉悦和整个身心得到一定舒适满足的,即顺乎人生需要而又有助于人生的一切,都可以用美来概括”。(《中国古典美学辞典》)孔子说:“周公之才之美。”这里的美,与善近义。善与恶对称,《国语·晋一》:“彼将恶始而美终,以晚盖者也。”墨子说:“食必常饱,然后求美。”他看到了美不等同于实用,实用在先,求美在后。老子说:“天下皆知美之为美,斯恶已;皆知善之为善,斯不善已。”庄周亦说:“其美者自美,吾不知其美也;其恶者自恶,吾不知其恶也。”都用相对主义的眼光看美,认为美无客观标准。孟子说:“充实之谓美。”讲的是人格美。即指个体通过自觉的努力,将固有的仁、义、礼、智四种本性“扩而充实之”,使伦理与美结合起来。荀子说:“不全不粹之不足以为美。”要求“君子”人格应有全粹之美,这是对先秦诸子美学观的总结。

丑,与美相对立,具有与美相反的内涵。《说文解字》:“丑,可恶也。从鬼,酉声。”段玉裁注:“非真鬼也。”“以可恶,故从鬼。”清代叶燮《原诗》:“人皆美生而恶死。”《释名·释言语》:“丑,臭也,臭秽如也。”“故凡是妨碍、损害、压抑、削弱乃至否定人类生命的东西,皆属于丑的范围。”(《中国古典美学辞典》)这一中国美学范畴,又以其他语言表述形态出现,如“丑”与“恶”通,《荀子·荣辱》:“目辨黑白之美恶,耳闻声音之清浊。”段玉裁《说文解字注》:“丑与恶音义皆同。”“丑”又与“蚩”通,东晋葛洪《抱朴子》:“妍蚩有定矣,而憎爱异情。”妍蚩者,美丑也。

美丑观念,引入对绘画的评论,早在汉代就出现了。西汉刘安说:“画西施之面,美而不可说。”“君形者亡矣。”因为只表现了外美(外在之形象美),而缺少内美(内在精神美),故不能使人获得美的愉悦,可见刘安是重内美的。东汉王充认为“古贤文美善可甘”,“读观有益”,而“图画”“置之空壁,形容具存,人不激劝者,不见言行也”,否定了绘画艺术的审美作用。班固记载:“上思股肱之美,乃图画其人于麒麟阁,法其形貌,署其官爵姓名。”“股肱之美”指的是有功之臣的人格美。清代郑燮将所画兰、竹、石与大君子合称“四美”,则指的是文人士大夫清高恬淡的人格美。

东晋顾恺之提出了“以形写神”、“传神阿堵”说。所谓“有奇骨而兼美好”、“有天骨而少细美”、“美丽之形”,谈及的都是人物画中外在形象美。但他更重视其内在精神美:“四体妍蚩,本亡关于

妙处，传神写照，正在阿堵中。”他批评《列士》一画“虽美而不尽善也”，“美”即指外在形象美，“善”即指内在精神美。

唐代李白提出了关于“丹青能令丑者妍”的美学命题，首次从绘画角度来讨论美丑，并强调两者之间的转化关系。经过画家的审美创造，可以化丑为美。生活中的丑怪现象不是复制在艺术品中，而是通过审美创造，使其具有审美意义。北宋苏轼论画“石文而丑”的丑石之说被广泛地运用；清代郑板桥认为自己画石“丑而雄，雄而秀”；汪之元也有类似的论述：写石“宜丑不宜妍”。说明丑陋与雄奇和丑陋与秀美之间的辩证关系，丑陋之中也可以显露出雄奇或秀美的特质来。

北宋郭熙云：“盖画山：高者、下者、大者、小者，盎晬向背，颠顶朝揖，其体浑然相应，则山之美意足矣。”表现的是一种和谐美。董逌评周昉所画“人物丰浓，肌胜于骨”，乃“唐人所尚以丰肌为美”，反映了唐代绘画的审美风尚。

明代李士达论山水画有五美（苍、逸、奇、圆、韵）、五恶（丑）（嫩、板、刻、生、痴），涉及了多种艺术风格与美丑问题。杨慎在画论中第一次谈到了真美：“景之美者，人曰似画；画之佳者，人曰似真。”

清代沈宗骞关于用笔有“二美”说，即对阳刚之美与阴柔之美作了生动具体而又全面的阐释，认为艺术美的创造应力求刚柔相济。戴熙“四美”说，无疑是文人画家所追求的意境美。

近现代，王国维、蔡元培、黄宾虹、徐悲鸿、刘海粟、潘天寿、张大千、李可染等人，对中国画中的自然美、人工美、创造美、内美、外美、动美、静美、真美、完美、优美、线条美、境界美等，皆有独到的见解。（周积寅）

【美趣】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·画意》：“余因暇日，阅晋唐古今诗什，其中佳句有道尽人腹中之事，有装出目前之景，然不因静居燕坐、明窗净几，一柱炉香，万虑消沉，则佳句好意亦看不出，幽情美趣亦想不成，即画之生意，亦岂易及乎？”张道一《中国美趣学·序》释云：“所谓‘美趣’，也就是有趣味的美，或说是具有审美价值的趣。西方学者如英国贝尔所提出的‘有意味的形式’，德国卡拉姆津所主张的‘美学是趣味的科学’，都是大致相同的。”（周积寅）

【全美】 南朝陈姚最《续画品》“沈標”条：“虽未臻全美，殊有可观。”指绘画作品的内容与形式均达到完美结合的境界，即以精妙的形式包孕着深厚多样的情思韵味。（周积寅　王凤珠）

【秀美】 元代汤垕《画鉴》：“阮郜画人物、仕女极工，且秀美，见者爱玩。”此指画艺雅秀、优美。（周积寅）

【二美】 清代沈宗骞《芥舟学画编》：“如剑绣土花，中含坚质；鼎包翠碧，外耀光华。此能尽笔之刚德者也。……方拟去而忽来，乍欲行而若止。既蠕蠕而欲动，此冉冉以将飞。此能尽笔之柔德者也。二美能全，固称成德，天资所享，不无偏枯。”二美，指阳刚之美与阴柔之美，是古代的一对美学范畴。艺术美的这种阴阳刚柔之论，本于《易经》关于阴阳之道的哲学思想。到了汉魏及汉魏之后，人们就把阴柔与阳刚这对范畴普遍运用于艺术美领域。扬雄《太玄》云：“阴敛其质，阳散其文，文质斑斑，万物粲然。”清代姚鼐运用阴阳刚柔的矛盾观点，将以往多样复杂的艺术美，明确地概括为“阳与刚之美者”和“阴与柔之美者”（《海愚诗抄序》卷四）两大类，用来评价不同风格的艺术美。凡是雄浑、劲健、豪放、壮丽等风格都归为阳刚（即壮美）一类，如北方山水画派属此类；凡修洁、淡雅、柔和、飘逸等风格，都归为阴柔（即柔美）一类，如南方山水画派属此类。沈氏对阳刚之美和阴柔之美作了较生动具体而又全面的阐释，认为艺术美的创造应力求刚柔相济。（周积寅）

【四美】 ①清代郑燮《兰竹石图》：“四时不谢之兰，百节长青之竹，万古不移之石，千秋不变之人，写三物与大君子为四美也。”自然界中的兰、竹、石，其本身没有什么思想、感情、个性，但有它们各自的生理特性，画家运用比兴手法，使得这类作品都带有了强烈的感情、思想、个性，所谓“人化的自然”，成为人们的审美对象，成为传递这种感情、思想、个性的艺术品。“四美”中的兰、竹、石是物，写三物，正在于表现“千秋不变之人”——大君子。②清代戴熙《习苦斋题画》亦云“四美”：“闲则功力厚，静则智慧足，淡则旨趣别，远则气味长，四美具谓之画。”闲：此处不仅是指生活状态，更是心境，文人士夫以书画自娱，这就要求去除世俗功利之心，追求闲野之趣。以闲逸心境研习笔墨艺术，自然功力深厚。静：指静谧虚明的心态。淡：指画面所具有的淡雅、清悠而又深邃的意境。远：指文



清・郑燮《兰竹图》

人画所展现出的“平远极目”、“咫尺万里”的意境与耐人品味的气息。（周积寅）

【山水画有五美】 明代姜绍书《无声诗史》卷四载明代李士达画论：“山水画有五美：苍也，逸也，奇也，圆也，韵也。”苍，青色，如苍松翠柏；灰白色，如两鬓发；苍莽，犹莽苍，郊野或天空一碧无际貌。在画论中，宋、元人多讲“老”，很少讲“苍”。到了明代，沈周明确地提出“苍”，他极力推崇董、巨、黄（公望）、吴（镇），追求一种“苍润”的艺术效果。他在跋吴镇《草亭诗意图》中说：“修此笔墨缘，种种传苍润。”其后讲“苍”的也就越来越多了。诸如“苍老”、“苍古”、“苍秀”、“苍劲”、“苍茫”等，均成为文人画的重要审美标准之一。逸，出于自然，无拘无束。明代孙仰曾《跋画》：“遂于意象之间，超乎笔墨之外，洒然自得，雅淡天成，此逸品是也。”奇，特殊的；罕见的；出人意外；变幻莫测，如：出奇制胜。《老子》：“以奇用兵。”《孙子兵法・势》所谓：“奇正相生，如循环之无端，孰能穷之。”中国画论中的奇，体现在题材、形象、神韵、构思、构图、笔墨、意境诸方面，要求作品“奇而不诡于正”（清代邵松年《古缘萃录》），“平中之奇，是真所谓奇也”（清代沈宗骞《芥舟学画编・卷二・山水・神韵》），具有“新奇”、“神奇”、“清奇”、“奇绝”、“奇巧”、“奇趣”之美，而不是荒诞怪异，平淡无味。圆，圆满；完整。画论中论“圆”的，如：“拙规矩于方圆”（北宋黄休复《益州名画录》）、“造形圆备”（北宋刘道醇《圣朝名画评》）、“自有瑰古圆劲之气”（北宋米芾《画史》）、“笔细圆润”（北宋米芾《画史》）、“树要四面俱有干与枝，盖取其圆润”（元代黄公望《写山水诀》）、“若圆熟，则又不能生也”（明代顾凝远《画引・论生拙》）、“画方不可离圆”（清代恽寿平《南田画跋》）、“圆斯气裕，浑则神全”（清代黄钺《二十四画品・圆浑》）等，表现南方山水，多不离乎此论。韵，明代李日华《六研斋笔记》释云：“韵者，生动之趣，可以神游意会，陡然得之，不可以驻思而得也。”（周积寅）

【内美】 《黄宾虹画语录》：“内美外美，美既不齐，丑中有美，尤当类别。”内美，与“外美”相对，指内容美或内在本质美。屈原《离骚》：“纷吾既有此内美兮，又重之以修能。”近人王国维移用于评论作家作品，他在《人间词话》中说：“‘纷吾既有此内美兮，又重之以修能。’文字之事，于此二者，不能缺一。然词乃抒情之作，故尤重内美。无内美而但有修能，则白石耳。”（周积寅）

【外美】 《黄宾虹画语录》：“内美外美，美既不齐，丑中有美，尤当类别。”外美，与“内美”相对，指外在的形式美。近人裘廷梁《论白话为维新之本》：“汉后说理记事之书，去其肤浅，删其繁复，可存在百不一二。此外汗牛充栋，效颦以为工，学步以为巧，调朱傅粉以为妍，使以白话译之，外美既去，陋质悉呈，好古之士，将骇而走耳。”（周积寅）

【线条美】 《黄宾虹论画录》：“积点成线，有线条美。”《海粟画语》：“如果要讲线条的美，即使极工细的线条，如黄筌、崔白、吴元瑜、宋徽宗以及



明 · 陈洪绶《晞发图》

仇十洲、陈老莲的哪一根线条不是达到音乐的意境呢？因此，中国绘画，无分南北宗，无分水墨与设色，无分工笔与写意，更无分山水、花卉与人物、翎毛，都是要注意笔墨线条与神韵的。”《潘天寿谈艺录 · 谈谈中国传统绘画的风格》：“以墨线为主的表现方法，是中国传统绘画最基本的风格特点。笔在画面上所表现的形式，不外点、线、面三者。”“中国绘画的画面上虽然三者相互配合应用，然用以表现画面上的基础形象，每以墨线为主体。它的原因：一、为点易于零碎；二、为面易于模糊平板；而用线则最能迅速灵活地捉住一切物体的形象，而且用线来划分物体形象的界限，最为明确和概括。又中国绘画的用线，与西洋画中的线不一样，是经过高度提炼加工的，是运用毛笔、水墨及宣纸等工具的灵活多变的特殊性能，加以充分发挥而成。同时，又与中国书法的用线有关，以书法中高度艺术性的线应用于绘画上，使中国绘画中的用线具有千变万化的笔墨趣味，形成高度艺术性的线条美，成为东方绘画独特风格的代表。”

（周积寅）

【天然美】 林风眠《美术的杭州》(1932)：“我们知道，属于美的有天然美、人工美，以及创造美之区别。”他解释说：“天然美是天生地设，不加一些人工而自然美妙动人的。”（王凤珠）

【人工美】 林风眠《美术的杭州》(1932)：“我们知道，属于美的有天然美、人工美，以及创造美之区别。”他解释说：“人工美是在天然美之外，加以人工之改造或补充而成的。”（王凤珠）

【创造美】 林风眠《美术的杭州》(1932)：“我们知道，属于美的有天然美、人工美，以及创造美之区别。”他解释说：“创造美是完全由人类的力量，在固有的美的对象之外，创造出一种新生的美来的。”（王凤珠）

【真美合一】 近代梁启超《美术与科学》：“美术所以能产生科学，全从‘真美合一’的观念发生出来。他们觉得真即是美，又觉得真才是美，所以求美先从求真入手。”高剑父《我的现代画（新国画）观》：“新国画是综合的、集众长的、真美合一的、理趣兼到的。”刘海粟 1924 年《艺术与人格》：“有生命再有艺术，真艺术就是全人格的表现！就有美的价值。”《张大千画语录》：“画的另一目的，固然要求美，我看到真美的就画下来，不美的就抛弃了它。”“谈到真美，当然不单指物的形态，而且要悟到物的神韵。”（周积寅）

【真善美】 徐悲鸿 1937 年《对中国近代艺术的意见》：“艺术最重要的原质是美，可是不能单独讲求美，而忽视了真和善。”《潘天寿谈艺录》：“美有无边之真诚，美有极端之善意。”“高尚之艺术，能使人心感悟而渐进于至真、至善、至美之境地。”

（周积寅）

【山之美意】 北宋郭熙、郭思《林泉高致 · 山水训》：“高者、下者、大者、小者，盎晬向背，颠顶朝揖，其体浑然相应，则山之美意足矣。”盎晬，谓盈溢之状。盎，盛貌。晬，润泽貌。《孟子 · 尽心上》：“君子所性……其声色也晬然，见于面，盎于背，施于四体，四体不言而喻。”（《四库全书》本作“脊脉”。）向背，正面与背面。朝揖，向人拱手行礼。郭熙认为表现对象群体间的关系要安排得生



现代·徐悲鸿《前进》

动和谐，浑然相应，方为美。最早给这种和谐美下定义的是春秋时期的伍举，他说："夫美也者，上下、内外、大小、远近皆无害焉，故曰美。"这种对美的看法，对后世的文艺领域颇有影响。（周积寅）

【自然之美】《蔡元培美学文选》："其间恒有古木名花，传播于诗人之笔，是皆利用自然之美以感人者……宋元以后之图画，多写山水、花鸟等自然之美。"自然之美系古近代之美学范畴，涵义较今天所说的"自然美"为宽泛：其一，与今天所谓的"自然美"相当，是与社会美、艺术美相对应的一种美的形态。即山川日月、草木鸟兽等非人创造的自然事物之美。蔡氏所云即是。其二，指艺术风格美的一种表现形式，即李白所说的"清水出芙蓉，天然去雕饰"所表现出来的美。清代沈祥龙《论词随笔》云："词以自然为尚。自然者，不雕琢，不假借，不著色相，不落言筌也。"大体概括了"自然"这种艺术风格的美的内蕴。（周积寅）

【尽善尽美】《论语·八佾》："子谓《韵》：'尽美矣，又尽善也。'谓《武》：'尽美矣，未尽善也。'""美"指文艺形式，"善"说的是思想内容。孔子从艺术作品的内容与形式的结合上提出的审美要求，以"尽善尽美"，美与善的统一来衡量一件艺术作品。这对后世的艺术理论颇有影响。东晋顾恺之《论画》评《列士》："虽美而不尽善也。"评《三马》："于马势尽善也。"刘海粟题北京美专《甲子同仁集》："美与善，一而已。以德感人者善，以艺感人者美。"又《不做空头艺术家》："对我们来说，始终需要作不懈的努力，以追求其完善与完美。诚然完美是对的，完善更是有所阶段性的，一个阶段的完美，就意味着向更完善进军。"（周积寅）

【君形者亡矣】 西汉刘安《淮南子·说山训》："画西施之面，美而不可说；规孟贲之目，大而不可畏；君形者亡矣。"规，规画，画。君形者，主宰形体的，指精神和生气。"君形者亡矣。"因为只表现了外美（外在之形象美），而缺少内美（内在精神美），故不能使人获得美的愉悦，可见刘安是重内美的。（张芳　贺万里）

【妍蚩】 南朝宋刘义庆《世说新语》卷五："顾长康画人，或数年不点目睛，人问其故，顾曰：'四体妍蚩，本无关于妙处，传神写照，正在阿堵中。'"是指美和丑。（周积寅）

【美恶】 元代汤垕《画鉴》："看画之法，不可一途而取。古人命意立迹，各有其道，岂可拘于所见，绳律古人之意哉？初学不可不讲明要妙，观阅纪录，否则纵鉴赏精熟，见画便知如何，诘其美恶之由，茫然无对。"美恶即美丑，由品人、品物到品文、品书画，涉及的对象和范围甚广。此指绘画作品的美与丑。（周积寅）

【自然】《老子》："人法地，地法天，天法道，道法自然。"原为一般概念，指天然，非人为的。北宋王安石《临川集·老子》卷六十八："本者，出之自然，故不假乎人之力而万物以生也。"作为一个哲学美学范畴，用于绘画领域，它的含义有：明代唐志契《绘事微言·画有自然》："画不但法古，当法自然。凡遇高山流水、茂林修竹，无非图画，又山行时见奇树，须四面取之。树有左看不入画而右看入画者，前后亦然。看得多，自然下笔有神。传神者必以形，形相与心手凑而相忘，未有不妙者也。"前一"自然"，指客观存在的自然界，也包括社


明·文伯仁《樵谷图》

会现实生活；后一“自然”，指画家艺术地表现情性时，不是故意造作，而是对描写对象的自然感受，情自景中来，有此景即有此情，以形写神，自然流露；北宋郭熙、郭思《林泉高致·画意》：“人须养得胸中宽快，意思悦适，如所谓易直子谅，油然之心生，则人之笑啼情状，物之尖斜偃侧，自然布列于胸中，不觉见之于笔下。”指绘画创作应追求情思流露以及艺术表现的自然美。清代华琳《南宗抉秘》：“画到无痕的时候，直似纸上自然应有此画，直似纸上自然生出此画。”指用笔真实生动地写出对象的形态神韵，做到无斧凿之痕，方能得天成自然之美。（王凤珠）

【清水出芙蓉，天然去雕饰】 唐代李白五言诗《经乱离后天恩流夜郎忆旧游书怀赠江夏韦太守良宰》：“……览君荆山作，江鲍堪动色。清水出芙蓉，天然去雕饰。逸兴横素襟，无时不招寻……”“清水出芙蓉，天然去雕饰”是李白对新诗风的要求，在诗歌创作上，他反对雕琢和模仿，提倡天真自然。自然之美，自然之趣，都不是外加的，它们本来就是很美妙的。作品也应该像生活一样自然。矫饰不能引起美感，而天真自然，则往往使人回味无穷。诗歌是如此，绘画亦然。清代王昱《东庄论画》：“有一种画，初入眼时粗服乱头，不守绳墨，细视之则气韵生动，寻味无穷，是为非法之法。惟其天资高迈，学力精到，乃能变化至此，正所谓‘清水出芙蓉，天然去雕饰’，浅学焉能到！”（周积寅）

【草草不经意处，有自然之妙】 元代汤垕《画鉴》：“古人粉本多有自然之妙。古人画稿，谓之粉本，前辈多宝畜之。盖其草草不经意处，有自然之妙。”粉本：参见“粉本”条。草草：此作简略解。经意：注意；经心。指稿本中简略而不经意处，往往有着自然之美妙。（刘亚璋）

【天成】 《庄子·寓言》：“颜成子游谓东郭子綦曰‘自吾闻子之言，一年而野，二年而从，三年而通，四年而物，五年而来，六年而鬼入，七年而天成，八年而不知死、不知生，九年而大妙。’”指事物顺乎自然的变化发展。唐宋以来，此用语在文论、诗论中常出现，在画论中出现则较晚。清代方薰《山静居画论》：“凡画之作，功夫到处，处处是法。成功以后，但觉一片化机，是为极致。然不从煊烂，而得此平淡天成者，未之有也。”天成：指绘画作品的形象和意境自然浑成，无人工雕琢之痕。（周积寅）

【天然】 唐代张彦远《历代名画记·叙师资传授南北时代》：“自古论画者，以顾生之迹天然绝伦，评者不敢一二。”天然：即自然之意。（周积寅）

【得其天然之野态】 清代布颜图《画学心法问答》：“夫惟胸涤尘埃，气消烟灭，操笔如在深山，居处如同野壑，松风在耳，林影弥窗，抒腕探取，方得其神；否则虽绘其形，如园林之木植，不能得其天然之野态。”天然，去除人造人工味的自然而然。野态，鬼斧神工的自然态势。那种自然而然的鬼斧神工之得，为画所贵。此贵者，须在心性虚静的境界处着力。（孔六庆）

【宋人谓能到古人不用心处】 清代恽寿平《南田画跋》：“宋人谓能到古人不用心处，又曰写意画。两语最微而又最能误人。不知如何用心，方到古人不用心处？不知如何用意，乃为写意？”


明·袁尚统《枯林孤棹图》

俞剑华《中国画理论初稿》释云:"恽氏对于'不用心'颇感兴趣。但是他对于'不用心'的道理,似乎还不很明白,所以他说'最微而又最能误人'。凡比较微妙的学说,皆易使人产生误会。其实'不用心'就是'用心之极',就是'从心所欲不逾矩',功夫到时,自然而得。若功夫不到家,故意求不用心,则散漫无纪,一无所成。" (周积寅)

【不意从无意中得之】 清代龚贤《廿四幅巨册·云山图·跋》:"余弱冠时见米氏云山图,惊魂动魄,殆是神物,几欲拟作,而伸纸吮毫意不能下。何以故?小巫之气缩也。历今十年,而此一片云山常悬之意表,不意从无意中得之,乃知读书养气,未必非画家之急事也。""不意从无意中得之"的意思是:没有想到在无意当中得到了。画家进行艺术创作不仅仅是如何画,修养不达到一定高度,某些艺术意象是难以表现出来的。因此,读书养气是画家能够不断深入创作的内在保证,也是画家的当务之急,不惟技法。龚贤又云:"画谱云:春山如睡。此语闻之有年,然山可画睡不可画,此幅先日渲染,次日拟重加点缀。次日来不及施笔,客有过而观者曰:'此正所谓春山如睡耶!'余闻之惊喜天拟,不敢加一点墨矣。前所谓睡不可画,今山木俱在梦寐中,谁为之?人耶?天耶?天下事可遇不可求,大都如此矣。""不意从无意中得之",此语不独可言画,即使言书、言文、言一切之事物创作发明皆可。 (陈见东)

【偶尔天成,加以人工而成损】 清代笪重光《画筌》:"巧在善留,全形具而妨于凑合;圆因用闪,正势列而失其机神。眼中景观要用急追,笔底意寡须从别引。偶尔天成,加以人工而成损;此中佳致,移之彼处而多违。"绘画创作强调自然而然的状态,画面上形成天然之趣,没有人工斧凿痕迹,如果过多人为刻画的痕迹反而伤害了画面的情致。而在一幅作品中精彩的艺术形象,移入其他作品中可能就变成败笔而妨碍画面佳致的形成。 (陈见东)

【画无斧凿痕】 语见《宣和画谱·花鸟一》:"(边鸾)以丹青驰誉于时,尤长于花鸟……精于设色,如良工之无斧凿痕耳。"斧凿痕:原指工匠用斧凿治木石时所遗留的痕迹。唐代韩愈《调张籍》诗:"徒观斧凿痕,不瞩治木航。"后用以比喻艺术作品没有达到浑成的境地,还留着雕琢的痕迹。

在画论中则赞许那些无斧凿痕之作。清代华琳《南宗抉秘》释云:“画到无痕时候,直似纸上自然应有此画,直似纸上自然生出此画。试观断壁颓垣剥蚀之纹,绝似笔而无出入往来之迹,便是墙上应长出者。画到斧凿之痕俱灭,亦如是尔。昔人云:‘文章本天成,妙手偶得之。’吾于画亦云。”

(周积寅)

【会心山水真如画,巧手丹青画似真】 明代杨慎《升庵集》卷二百零六:“慎少时,先太师与瑞虹、龙崖二叔父看画。因问二叔曰:‘景之美者,人曰似画;画之佳者,人曰似真。孰为正?’慎对曰:‘元微之有诗云:颠倒世人心,纷纷乏公是。真赏画不成,画赏真相似。丹青各所尚,工拙何足恃。求此妄中情,哀哉子华子。’龙崖曰:‘诗亦未见佳,慎,尔可试作之。’遂呈稿曰:‘会心山水真如画,巧手丹青画似真;梦觉难分列御冠,影形相赠晋诗人。’”清代王鉴《染香庵跋画》亦云:“人见佳山水,辄曰如画;见善丹青,辄曰逼真。则知形影无定法,真假无滞趣,惟在妙悟人得之。”彭会资释曰:“‘如画’(‘似画’),‘似真’(‘逼真’),这两种似乎矛盾的评价,杨慎的解释是:‘会心山水真如画,巧手丹青画似真。’充分认识了山水画‘如画’的原因是在于‘会心’,即山水给人的审美感受就像绘画艺术美那样鲜明、强烈、集中。画之佳为‘似真’,是因为优秀的绘画作品画得形神兼备,得自然之佳气。因此,两者并不矛盾,而是辩证的统一。”这种统一,“惟在妙悟人得之”。

(周积寅)

【弃其丑而取其芳,即是绝笔】 明代唐志契《绘事微言·画有自然》:“画不但法古,当法自然。凡遇高山流水,茂林修竹,无非图画。又山行时见奇树,须四面取之。树有左看不入画,而右看入画者,前后亦然。看得多,自然笔下有神。传神者必以形,形相与心手凑而相忘,未有不妙者也。夫天生山川,亘古垂象,古莫古于此,自然莫自然于此,孰是不入画者?宁非粉本乎?特画史收之绢素中,弃其丑而取其芳,即是绝笔。”作为自然形态中的丑从局部看来并不入画,画家当善于运化,对自然界丑的形象,即外观审美形式上丑陋、不协调、不能入画者,进行筛选、改造,择其精华,为我所用。

(汪秀霞 贺万里)

【丹青能令丑者妍】 唐李白《于阗采花》:“于阗采花人,自言花相似。明妃一朝西入胡,胡中美女多羞死。乃知汉地多名姝,胡中无花可方比。丹青能令丑者妍,无盐翻在深宫里。自古妒蛾看,胡沙埋皓齿。”所谓“丹青能令丑者妍”,其意是说生活中的丑怪现象不是复制在艺术作品中,而是通过画家的审美创造,化为艺术美,使其具有审美意义。法国罗丹《欧米哀尔》塑造了一个老妓女的裸体,被称为“丑得如此精美”,他说:“在自然中一般人所谓的丑,在艺术中能变得非常的美。”

(周积寅)



现代·齐白石《不倒翁》

【陋劣之中有至好】 清代郑板桥《板桥题画·石》："米元章论石，曰瘦、曰绉、曰漏、曰透。可谓尽石之妙矣。东坡又曰，石文而丑。一丑字则石之千态万状，皆从此出。彼元章但知好之为好，而不知陋劣之中有至好也。东坡胸次，其造化之炉冶乎！燮画此石，丑石也。丑而雄，丑而秀。"米芾论石是用的一元论，"但知好之为好，而不知陋劣之中有至好也"，"好"与"美"同义。苏轼论石用的是二元论，因此便发现石之千态万状皆从其丑陋中生发开来，丑陋中也有最美的东西。清代刘熙载《艺概·书概》云："怪石以丑为美，丑到极处便是美到极处，一丑字中丘壑未易尽言也。"这句话是对苏轼"石文而丑。一丑字则石之千态万状，皆从此出"的进一步发挥。所谓石之丑，并非内容之丑，而是指突破形式美的规律，"是对和谐整体的破坏，是一种完美的不和谐"。丑怪之石的美，就在于它的形体和纹理，打破了静态的几何形式中所体现出来的数的和谐与整一的优美特性后，所呈现出的多姿多彩的变化与动势。在动态中显示成一种活力的美，在千态万状中平添了许多意趣之美。板桥完善了苏轼的审美观点，他笔下的丑石，按照典型化与审美化的原则，真实而生动地描绘出丑石的雄、秀的特征来。"雄"是指从丑石的动态中所呈现出来的蓬勃奇特的气势和精神；"秀"则是指丑石那千奇百怪的形态所具有的那种完美的不和谐。"丑而雄，丑而秀"，准确地说明了丑陋与雄奇和丑陋与秀美之间的辩证关系。

（周积寅）

【行条理于粗服乱头之中】 清代张风论画："昔人谓：'北苑（董源）画多草草点缀，略无行次，而远看则烟村篱落，云岚沙树，灿然分明。'此是行条理于粗服乱头之中，他人为之即茫无措手，画之妙理尽于此矣。"清代王原祁《麓台题画稿·题仿梅道人》："梅道人（吴镇）泼墨学者甚多，皆粗服乱头，挥洒以自鸣其得意。于节节肯綮处，全未梦见，无怪乎有墨猪之诮也。"所画如衣服粗劣，头发蓬乱，不加修饰，是一种缺点，有"墨猪之诮"，则丑。所画，看上去好像衣服粗劣，头发蓬乱，实际上无须修饰，很有层次，变成了优点，得其妙理，则美，是谓"行条理于粗服乱头之中"。（周积寅）

【世间美恶俱容纳】 清代郑燮《画芝兰棘刺图寄蔡太史》："写得芝兰满幅春，傍添几笔乱荆榛；世间美恶俱容纳，想见温馨淡远人。"郑板桥此诗提出了"美恶兼容"这一重要美学思想，与法国诗人雨果的主张相似："万物中的一切并非都是合乎人情的美，感觉到丑就在美的旁边，畸形靠近着优美，粗俗藏在崇高的背后，恶与善并存，黑暗与光明相共。"（《克伦威尔·序》）"这种思想对于那种'美则无一不美'、'恶则无一不恶'的形而上学美学观念来说，则是一大进步，因为这更接近于现实。板桥不仅认为美恶可以兼容，同时认为恶的、丑的可以衬托美、显示美。"（《周积寅美术文集》）他又于题《丛兰棘刺图》云："东坡画兰长带荆棘，见君子能容小人也。"由此可见，在苏东坡眼中，"兰"为君子，"荆棘"为小人，君子能容纳小人。郑板桥亦认为"不容荆棘不成兰"（《为侣松上人画荆棘兰花》），真正的君子不但保持美好的品质，也能容纳丑恶的事物，因此他常在兰花旁添上几笔"荆棘"。（张曼华　谢江岚）

【四宁四毋】 陈衡恪《文人画之价值》："文人画中固亦有丑怪、荒率者，所谓宁朴毋华、宁拙毋巧、宁丑怪毋妖好、宁荒率毋工整，纯任天真，不假修饰，正足以发挥个性、振起独立之精神，力矫软美取姿、涂脂抹粉之态，以保其可远观、不可近玩之品格。"清代傅山批评当时书法中"只缘学问不正，遂流软美一途"，提出"回临池既倒之狂澜"的补救办法："宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排。"（《霜红龛集·作字示儿孙》）或有论者，据此认为傅山是单纯赞成"拙"、"丑"、"支离"、"直率"的风格的，其实这是傅山提出的矫枉过正之法，是从"软美"的歧途复归于正的办法。陈师曾从傅山"四宁四毋"书论中得到启发，也提出了"四宁四毋"画论，作为文人画中"力矫软美取姿，涂脂抹粉之态"的补救办法："文人画中固亦有丑怪、荒率者，所谓宁朴毋华，宁拙毋巧，宁丑怪毋妖好，宁荒率毋工整"。这是符合清末民初文人画实际状况的。（周积寅）

5. 雅俗论

【雅俗】 雅和俗是中国传统美学中的一对范畴。雅俗对立的雏形最早见于《论语》："恶郑声之乱雅乐也。"孔子从"礼"出发，崇尚于"礼"之雅乐——宫廷音乐，视为正确规范的、高尚文明的、美好的东西；而与此相违背的则是不合乎"礼"的

郑声，一种庸俗、凡庸、通俗、世俗的音乐——民间音乐，被轻视为“淫邪之音”而加以排斥。南朝梁刘勰将雅俗首先引入文论中，其《文心雕龙》标举八体，首曰“典雅”，明确提出了“雅俗异势”，并分别对雅、俗进行了界定：雅即正，俗即奇。这是依据“方轨儒门”，即按儒家推崇的一种道德方正的“儒士之雅”，而与道家推崇的一种道德方正的“名士之雅”正相反。“儒士之雅”的美学特征在于“正”，而“名士之雅”的美学特征在于“奇”。在儒家看来是俗的东西（新奇），道家却视之为“雅”。“名士之雅”，表现雅士超凡绝俗的生活态度，追求的是简淡玄远、清逸高韵的艺术境界。“奇正虽反，必兼解以俱通”。儒家主张入世，所谓“进则仕”，入世不成，于是“退则隐”，这就与道家的出世“隐”相合。儒道在崇雅鄙俗这一点上，它们是俱通的。在历史上，它们把品格高的、文化水平高的人称作为“雅人”、“高人”、“雅士”、“雅儒”、“隐士”，而把文化水平低、见识浅陋或无文化的人称为“俗人”、“俗士”、“俗儒”。出于雅者之手与出于俗者之手的绘画作品，构成画论中的所谓“雅俗”之说。

最早将雅俗运用到画论中的应推南齐谢赫，评毛惠远画“力遒韵雅”，吴暕的画“体法雅媚”，陆杲的画“跨迈流俗”。而指出姚昙度画中既有“雅”作，也有“郑”作，可谓“雅郑兼善”。

唐代张彦远认为“自古善画者，莫非衣冠贵胄、逸士高人，振妙一时，传芳千祀，非闾阎鄙贱所能为也”。他将顾恺之、陆探微等人列为“衣冠贵胄、逸士高人”，评其画“迹简意澹而雅正”，而视里巷百姓画人为鄙贱之众工、俗人，评其画迹“错乱而无旨”，当然是俗画了。张氏的这一传统雅俗观，对后来的文人画论有很大的影响。

北宋韩拙提出“作画之病者众矣，惟俗病最大”是属于“笔墨格法气韵”方面的毛病。元代黄公望强调“作画大要，去邪、甜、俗、赖四个字”。黄宾虹释云：“邪是用笔不正；甜是画无内在美；俗是意境平凡，格调不高；赖是泥古不化，专事摹仿。”这里的邪、甜、赖皆非雅，非雅则俗。

清代沈宗骞归纳出画之俗有五：“曰格俗、韵俗、气俗、笔俗、图俗”，“能去此五俗而后可几于雅矣”。他同时归纳出“雅之大略亦有五”：高雅、典雅、隽雅、和雅、大雅。如何去俗为雅？清代王概说：“去俗无他法，多读书则书卷气上升，市俗之气下降矣。”汪之元说：“雅者有书卷气，纵不得法，不失于雅，所谓文人之笔也。”

中国文人画家中，以元代倪瓒（云林）、清代渐江作品为雅之典范。清代周亮工告诉我们：“江南人以有无定雅俗，如昔人之重云林，然咸谓得渐江足当云林。”

有人视水墨写意画为雅、重彩工致画为俗，清代邹一桂不同意这种看法：“必其人胸中有书，故画来有书卷气，无论写意、工致总不落俗”，“固有浓脂艳粉而不伤于雅”，否则，“淡墨数笔而无解于俗者”。

明清，由于商品经济和市民社会的发展，导致了中国传统美学世俗化倾向。在文学创作中有所谓“越俗越雅”（明代徐渭语）、“雅俗相和”（清代李渔语）、“化俗为雅”（清代黄图珌语）、“借俗写雅”（清代刘熙载语）之说。对传统的雅俗观是一种新的突破。反映在绘画领域亦然，以扬州八怪为代表的雅俗观，对传统既有继承又有反叛。郑板桥说：“写字作画是雅事，亦是俗事。大丈夫不能立功天地，字养生民，而以区区笔墨供人玩好，非俗事而何？”这样一来，长期被人们视为高雅文人的书画也被放到俗的位置上了。关于俗有两类：一类是“庸俗”、“恶俗”；一类是“通俗”、“世俗”。扬州八怪对“庸俗”、“恶俗”是否定的：李鱓“心恶时流庸俗”；郑板桥题李方膺《梅花图》卷：“梅花举世所不为，更不得好，惟俗工、俗僧为之，每见其几段大炭，撑拄吾目，其恶秽欲吐也。”所谓“几段大炭”，是指笔俗。明代沈襄云：“浓淡不分，总为俗笔。”也是清代邹一桂批评的“蹴黑气，无知妄作，恶不可耐”。而对另一种俗“通俗”、“世俗”是肯定的，若站在儒家正统观点立场上，也是被否定的。郑板桥一反这种传统，以俗为雅，自题《水仙图》曰：“水仙，一名雅蒜，取其根本相类也。既有雅蒜，岂可无俗蒜乎？官贫无肉食，用烧酒嚼蒜，玩画亦可于粗豪中见些雅况。”他的书画作品上，常钤一印“俗吏”，是以做官为百姓，“得志加泽于民”为荣；又一印“麻丫头针线”，丫头是其小名，因脸上有几颗麻子，故名，意思是将自己的作品作为“针线”，奉献给“天下之劳人”。为“索画者”作兰竹石时，“既不失主人意指（俗），而也不愧自家笔墨（雅）”。他的诗文书画，都体现了他的高尚思想和杰出的艺术成就，一看便知出于高人、雅人之手，是“不媚时人眼”的“有我”之作，无疑是一种雅

事；但他的作品又不是孤芳自赏，却与俗文化结下了不解之缘，为大多数人所接受，所赞美，因此又可以说是一种俗事。有雅有俗，俗中见雅，雅中见俗，雅俗共赏，这种审美趣味上的相对论，是对传统美学的发展。今天雅俗仍可借用，但已赋予新的含义了。（周积寅）

【圣人法天贵真，不拘于俗】 《庄子·渔父》："礼者，世俗之所为也；真者，所以受于天也，自然不可易也。故圣人法天贵真，不拘于俗。愚者反此，不能法天而恤于人；不知贵真，禄禄而受变于俗，故不足。""天"即"自然"，指万物自然的本真状态；"天"亦即"无为"，不带有世俗的伦理色彩和道德意志。"法天贵真"是庄子天人之学的核心命题，强调人道与天道的合一，在生命的本真存在中体悟天道。这一思想体现了自然无为的人生态度与自然无为的宇宙生命的统一。它在道家"天人合一"的根本思想影响下，把人生的最高境界与审美境界统一起来，对中国传统美学的形成和发展产生了重大影响。在艺术创作中，"法天贵真"崇尚"大朴不雕"的天然美，否定一切繁缛奢华的雕琢痕迹。如，元代汤垕《画鉴》云："观画之法……先观天真，次观笔意，相对忘笔墨之迹，方得为趣。"姚最《续画品》评嵇宝钧、聂松："意兼真俗"。这里的"真"，即与俗相对，即是"雅"。（张曼华）

【雅郑兼善】 南齐谢赫《画品》评姚昙度："真为雅郑兼善，莫不俊拔，出人意表。"谢赫以"雅郑兼善"一词赞美姚昙度的作品。姚最《续画品》评沈标画："虽无偏擅，触类皆涉。……虽未臻全美，殊有可观。"将"偏擅"与"全美"相对举，"兼善"、"全美"显然是高于"偏擅"的审美品评之"准的"。早在先秦时期的音乐美学中，"俗"是以"雅乐"的对立概念——"郑声"的面貌出现的。孔子开始明确了雅俗二者的对立关系："恶郑声之乱雅乐也。"(《论语·八佾》)这里，"雅乐"代表合乎礼的宫廷音乐，而"郑声"则指不合乎礼的民间俗乐。"使夷俗邪音，不敢乱雅。"(《荀子·王制》)显然，俗处于一种与雅相对的弱势状态。此后，"俗"的优点渐渐得到普遍认可。姚最《续画品》评嵇宝钧、聂松："右二人无的师范，而意兼真俗。赋彩鲜丽，观者悦情。若辨其优劣，则僧繇之亚。"这里，"真俗"相当于"雅郑"，姚最的"意兼真俗"与前面谢赫的"雅郑兼善"意义相近，"兼善"成为魏晋南北朝文艺创作追求的重要审美品评标准，也是中国画论品评初期以雅俗共赏作为评判绘画的评语。此后，这一标准并未得到发扬光大，直到明清时期，首先在文学中作为一个境界极高的综合品评标准提了出来，而最终在绘画领域得以风行。（张曼华）

【迹简意淡而雅正】 唐代张彦远《历代名画记》："上古之画，迹简意淡而雅正，顾陆之流是也。中古之画，细密精致而臻丽，展郑之流是也。近代之画，焕烂而求备。今人之画，错乱而无旨，众工之迹是也。"张彦远认为从上古、中古、近代，到今人的绘画水平每况愈下。而今人的画失败的原因主要可以归纳为以下三点，其一，得其形似，无其气韵；具其彩色，失其笔法。其二，笔墨混于尘埃，丹青和其泥滓。其三，与古之画人的身份地位相比：古——衣冠贵胄，逸士高人；今——闾阎鄙贱。其根本原因是画家为俗世所扰、日益浮浊的心态。与"雅"相关的美学范畴有"自然"、"清逸"、"简淡"等，它们有一个共同的特征，即都强调与世俗相对立，不拘于形迹，不矜忤矫饰。"恬淡寂寞"(《庄子·刻意》)是庄子描绘的人生中的纯素之美。"素朴"和"恬淡"等等，即是后来画家、画论家推崇的"逸格"或"平淡天真"。所谓"恬淡为上，胜而不美"(《老子》第三十一章)。最终发展成为中国绘画中追求的最高境界。在中国画论中，体现出类似的美学思想——绚烂之极，归于平淡。不仅是中国绘画色彩审美观的发展脉络，同时也体现出整个画风日益简淡的发展趋势。（张曼华）

【书画不可论价，士人难以货取】 北宋米芾《画史》："书画不可论价，士人难以货取，所以通书画博弈，自是雅致。今人收一物，与性命俱，大可笑。人生适目之事，看久即厌；时易新玩，两适其欲，乃是达者。"米芾的这段论述代表典型的传统文人画思想，认为书画是高逸雅致的活动，不可以用金钱来交换，而有些人为收藏一件作品豁出一切的做法并不可取，书画收藏应该保持一种愉悦自如的心态，而不能将经典作品据为己有为目的。《画史》中就记载有不少他与友人易画的例子，如："王晋卿昔易六幅黄筌风牡丹图与余，后易白戴牛小幅于才翁子鸿字远复……"在中国绘画史上，随着文人画的发展，出现了两种身份不同的画家。一种是文人画家，又称"利家"；另一种是职业画家，又称"行家"。文人画家首先是"士人"，他们自

命清高，耻于言钱；职业画家或服务于宫廷或以卖画谋生，类乎工匠，地位较低。米芾的这段论述表明了文人神游书画之中，以收藏欣赏经典作品为娱事的态度。（张曼华）

【通书画博弈，自是雅致】 见“书画不可论价，士人难以货取”条。

【闲雅】 元代汤垕《画鉴》：“裴宽善画小马……笔甚闲雅，真奇作也。”闲雅即娴静文雅。（周积寅）

【雅而未正，正而未雅】 清代沈宗骞《芥舟学画编·山水·避俗》：“若夫通人才士，寄情托兴，非不雅趣有余，而不能必其出入于规矩，动而辙合，是谓雅而未正。至若师门授受，胶固已深，既自是而人非，复少见而多怪。欲非之，而未尝乖乎绳尺；欲是之，而未见越乎寻常，是谓正而未雅。夫雅而未正犹可也，若正而未雅，其去俗也几何哉。”王世襄按曰：“正者即画中之技巧，一切之规矩也。其中亦含有行家利家之分。雅而未正者，人品甚高，惜其画法未谙，每多乖误。正而未雅者，则技巧虽熟，终无清气。雅而未正，益以工力，可臻上乘。正而未雅，虽白首穷年，亦未能脱俗。故芥舟宁取雅而未正，不取正而未雅。”（见《中国画论研究》）（张曼华）



明·张路《溪山泛艇图》

【绘事清事韵事】 清代周亮工《读画录》载方邵寸（亨咸）画论：“绘事，清事也，韵事也。胸中无几卷书，笔下有一点尘，便穷年累月，刻画镂研，终一匠作耳，何用乎？此真赏者所以有雅俗之辨也。”清事：指绘画创作乃是一件清雅之事。韵事：风雅之事，指文人诗歌吟咏及琴棋书画之类的活动。要求画家多读几卷书，增进学识修养，其作品则清新风雅，绝无俗态。（周积寅）

【五雅】 清代沈宗骞《芥舟学画编·山水》：“雅之大略亦有五：古淡天真不着一点色相者，高雅也。布局有法，行笔有本，变化之至，而不离乎矩矱者，典雅也。平原疏木，远岫寒沙，隐隐遥岑，盈盈秋水，笔墨无多，愈玩之而愈无穷者，隽雅也。神恬气静，令人顿消其躁妄之气者，和雅也。能集前古各家之长而自成一种风度，且不失名贵卷轴之气者，大雅也。作画者俗不去则雅不来，虽日对董、巨、倪、黄之迹，百摹千临，亦自无解于俗。盖日逐逐于时俗之所为而欲去俗其可得乎！故惟能避俗者而后可以就雅也。”（张曼华）

【高雅】 见“五雅”。

【典雅】 见“五雅”。

【隽雅】 见“五雅”。

【和雅】 见“五雅”。

【大雅】 见“五雅”。

【丘壑不必过于求险，险则气体不能高雅】 清代李修易《小蓬莱阁画鉴》：“丘壑不必过于求险，险则气体不能高雅。”险，即山势高而险，峭拔峻危。李修易认为画山水画时，山势不能过于求险，险则太露，气势凌人，给人以一种压迫感，令人望而生畏，因而没有平淡天真之气，不能高雅。文人画讲求平淡天真，因而山水多作平远构图。如五代董源的山水画，淡墨轻岚、平淡天真而不露刚拔之气，因此深受后辈文人画家所推崇。但是，画中也不能完全无“险”。元代饶自然《绘宗十二忌》

将"境无夷险"列为画之一忌。全无险要之势，画便过于平淡没有气势。因此，避免过险固然重要，但适当的"险境"不但不会伤高雅之气，反而会给画面增添意趣而耐人寻味，因此在作山水画时应做到"夷"、"险"并存，调整好两者所占画面的比例。（谢江岚）

【以清雅之笔，写山林之气】 清代盛大士《溪山卧游录》："画中诗词题跋，虽无容刻意求工，然须以清雅之笔，写山林之气。若抗尘走俗，则一展览，而庸恶之状，不可向迩。溪山虽好，清兴荡然无存。"其意是说以清淡雅正之笔，写静穆渊深的山林气势。（周积寅）

【以士气入雅】 清代徐沁《明画录》："南宗推王摩诘为祖，传而为张璪，荆、关、董源、巨然、李成、范宽、郭忠恕、米氏父子，元四大家，明则沈周、唐寅、文徵明辈，举凡以士气入雅者，皆归焉。"方薰《山静居画论》："六如原本刘、李、马、夏，和以天倪，资于书卷。故法北宗者，多作家面目；独子畏起，而北宗画法有雅格。"是说"入雅"的关键并不在于师法南宗还是北宗，而在于画家资于书卷，增进自身修养，得其士气。（张曼华）

【有传授必俗，无传授乃雅】 清代孔衍栻《石村画诀·避俗》："画中人物、房廊、舟楫类，易流匠气，独出己意写之，匠气自除。有传授必俗，无传授乃雅。"有传授：指将学习传统当成目的，食古不化，因循守旧，必俗。无传授：并非真无传授，而是不墨守成规，将学习传统当成手段，借古开今，独出己意，乃雅。（周积寅）

【南宗凡以士气入雅者皆归焉】 清代徐沁《明画录》："自唐以来，画学与禅宗并盛，山水一派亦分为南北两家。南宗……举凡以士气入雅者皆归焉。"是谓作画凡以士气入雅者都可以归入南宗画派。（陈见东）

【虽富艳，皆俗】 北宋米芾《画史》："黄筌虽富艳，皆俗。"北宋以前，黄筌在画坛的地位很高，他的画风为宫廷内外画师争相仿效，与同时间的徐熙并称"黄家富贵，徐熙野逸"。然而，随着文人画的发展，文人审美趣尚兴起，对绘画品评产生很大影响。以富丽堂皇、精工细致为特征的黄筌作品与文人画注重清雅平淡的主导思想相悖，因此他的地位较之前代一落千丈，其画风被视为俗气之表现。（张曼华）

【洗俗入雅】 明代钦抑《画解》："旧说唐时长安中有康昆仑善琵琶，名第一手。及闻庄严寺尼段师琵琶，遂大惊骇折服，请为弟子。段师曰：'昆仑本领何杂，兼带邪声，请不近乐器十数年，忘其前学，然后可教。'昆仑从之，不以为难。后果穷段师之技。朱子答人论诗书曰：'来书谓漱六艺之芳润，良是。但恐旧习不除，渣秽在胸，芳润无由入耳。'又谚曰：'君欲学诗，必先服巴豆雷丸，下尽胸中陈文宿策，然后以楚辞文选为暖剂补之，始可语诗。'凡画欲洗俗入雅，亦如是。"段师对康昆仑提出"忘其前学"的要求，即是要他必须先将长期以来的不良积习一一尽除，才能够尽得芳润。学艺



明·沈周《青园图》局部

莫不如此，只有将旧时痼疾、积习彻底清除，才能浸淫雅事，画格方能有质的提高，此即谓“洗俗入雅”。（张曼华）

【大雅平淡】 《诒美堂集序》载明代董其昌语：“而大雅平淡，关乎神明。非名心薄而世味浅者，终莫能近焉，谈何容易？”他将“平淡”视为“大雅”。明清时期，文人画理论兴盛，以淡为雅成为品评文人画的重要审美观，甚至已经到了惟淡是尊的地步。董其昌处处强调以淡为宗：“作书与诗文，同一关捩。大抵传与不传，在淡与不淡耳。极才人之致，可以无所不能，而淡之玄味，必由天骨，非钻仰之力，澄练之功，所可强入。……苏子瞻曰：笔势峥嵘，辞采绚烂；渐老渐熟，乃造平淡。实非平淡，绚烂之极。犹未得十分。”（《容台别集》）陈继儒《妮古录》评元四大家云：“吴仲圭大有神气，黄子久特妙风格，王叔明奄有前规。而三家未洗纵横习气，独云林古淡天然，米痴后一个而已。”叹服云林洗去纵横习气，而后古淡天然。清代钱泳更以简淡与否作为品评标准：“故品格超绝，全以简淡胜人。”（《履园画学》）（张曼华）

【雅健清逸】 清代王昱《东庄论画》：“画之妙处不在华滋而在雅健，不在精细而在清逸。盖华滋精细，可以力为，雅健清逸则关乎神韵骨髓，不可强也”。雅：指画家及其作品超脱世俗。健：指绘画作品挺拔雄健。“雅健”即高雅意韵与雄拔境界的交融。清：指作品充满空灵、淡远的自然气息。逸：指超凡脱俗的生活态度和精神追求。清逸合在一起，指一种空灵淡远而达到超脱凡俗的艺术境界。与“华滋”、“精细”所追求的审美趣味是相反的。（陈见东）

【粗也不失于俗】 明代王履《华山图序》评马远、夏圭：“粗也不失于俗，细也不流于媚。”将“媚”与“俗”置于相对应的位置。在文人画发展起来后，“媚”被看作是俗的一种表现形态，成为文人画中的大忌。这一点在五代荆浩的《笔法记》中已经有所体现：“巧者，雕缀小媚，假合大经，强写文章，增邈气象，此谓实不足而华有余。”北宋韩拙首次在山水画理论中提出俗的问题，认为“惟俗病最大”，并指出俗的表现在于：“画者惟务华媚而体法亏，惟务柔细而神气泯。”（《山水纯全集》）可见“媚”、“柔细”等，是俗的主要特征。这里，王履赞马远、夏圭的作品中虽有或粗放或细致的表现，但丝毫未染“俗”、“媚”之病。（张曼华）

【俗则不韵】 明代王绂《书画传习录》：“俗之一字，不仅丹华夸目一流，俗则不韵。”丹华夸目：俗的表现特征，一旦沾上俗的习气，绘画作品便无韵味。（张曼华）

【浓淡不分，总为俗笔】 明代沈襄《梅谱》：“浓淡不分，总为俗笔。”中国画中以用笔蘸墨色之浓淡来表现物象之先后、远近、阴阳、正反、虚实等，若浓淡得宜，则通幅生动，若浓淡不分，则神韵不生，全图死煞，其通幅必视为俗笔。（周积寅）

【作家俗气】 明代唐志契《绘事微言》：“凡学画山水者，看真山真水极长学问，便脱时人笔下套子，便无作家俗气。”是说当时画坛作家脱离真山真水，下笔被前人的一套陈法所囿，作品雷同而产生的庸俗习气。（周积寅）

【写画亦不必写到，若笔笔写到便俗】 明代唐志契《绘事微言》：“写画亦不必写到，若笔笔写到便俗。落笔之间，若欲到不敢到便稚。惟习学纯熟，游戏三昧，一浓一淡，自有神行。神到写不到乃佳。至于染又要染到。古人云：宁可画不到，不可染不到。”以笔墨的写意工致与否论雅俗，关键在于“写”能够最大限度地传达作者内在精神。在文人画家看来，笔墨不仅仅是一般的技巧和材料的处理问题，而且是构成画家在整个创造过程中一个深层的心理因素和风格要素，即由笔墨技法向形而上审美标准的升华。（张曼华）

【作画意俗则俗】 清代方薰《山静居画论》：“作画必先立意，以意定位置，意奇则奇，意高则高，意远则远，意深则深，意古则古，庸则庸，俗则俗矣。”意，指作画前的构思。这段话强调了立意与作画之关系。方薰认为立意在先，“意”之“奇、高、远、深、古”决定了“画”之“奇、高、远、深、古”，“意”若“庸”、“俗”，画则“庸”、“俗”矣。因而，“意”对画之雅俗起着决定性的作用。（谢江岚　张曼华）

【一入描画，便为俗工】 清代王学浩《山南论画》：“王耕烟云：‘有人问如何是士大夫画？曰：只一写字尽之。’此语最为中肯。字要写不要描，画亦如之。一入描画，便为俗工矣。”书法与绘画的密切关系一直是中国画论研究的重要内容。明清文人画家认为士气从“写”中得来，董其昌“南北宗论”提出以后，笔墨成为南北分宗的一个重要评



清·弘仁《黄海松石图》

判因素："士人作画，当以草隶奇字之法为之。"(《画旨》)此后画之"写"或"描"成为他们鉴画的核心要素。如，高濂《燕闲清赏笺·论画》："今之论画，必曰士气。所谓士气者，乃士林中能作隶家画品，全在用神气生动为法，不求物趣，以得天趣为高，观其曰写而不曰描者，欲脱画工院气故尔。"清代邹一桂《小山画谱·文人画》："古今文人……必其胸中有书，故画来有书卷气，无论写意工致，总不落俗。"画家胸中有无书卷气，综合修养高不高，作画"写"还是"描"，是士人(文人)作画与画工(俗工)作画的分水岭。参见"只一写字尽之"条。

(张曼华　周积寅)

【率草易见生趣，工细易近板俗】 清代李修易《小蓬莱阁画鉴》："作画无论山水、人物、花鸟，大都工细较率笔为难。何也？率草易见生趣，工细易近板俗也。"文人画家认为工细作品易流于板俗，写意作品易显生意，以"写"、"描"论雅俗，这是文人画家的典型论调。然而，并非工细作品均为俗品，率笔为雅，实为工细作品难为，若要达到神妙雅致的境界，所要下的苦功须数倍于写意。

(张曼华)

【画俗有十一】 俞剑华《国画研究·俗病》："画中他病皆可医，惟俗不可医。习于俗者尚可医，天生俗者不可医。天生俗者，愈画愈俗，直使和、缓束手，董(源)、李(成)摇头。俗病甚多，不可枚举。除宗骞所列之五俗外，姑举数种，以见一斑：一、粗俗：粗枝大叶，任意涂抹，只求速成，毫无规矩。习八大、吴昌硕者多犯此病。二、野俗：剑拔弩张，色墨淋漓，只图快意，不肯深思。习浙派者多犯此病。三、刚俗：横生圭角，暴筋露骨，只求劲硬，毫无含蓄。习沈周者多犯此病。四、柔俗：笔力罢弱，有肉无骨，只有形态，而无精神。习华嵒者多犯此病。五、媚俗：飘逸有余，骨格不足，秀媚多态，无一毫刚硬之气。习恽寿平者多犯此病。六、墨俗：墨润渲染，烟云缭绕，只见墨色，不见用笔。习米芾者多犯此病，近代吴石仙尤甚。七、色俗：红绿杂陈，金碧辉煌，只求艳丽，以投富商大贾之好。习青绿山水，工笔花鸟者多犯此病。八、稿俗：千篇一律，陈陈相因，左画右画，不离故步。习王原祁者多犯此病。九、奇俗：故作狂态以骇人，或倒行逆行以自快。习石涛者多犯此病。十、拙俗：故作诘曲破碎之状，或专摹古拙涩滞之态，以文其不能画之丑。习金农者多犯此病。十一、重俗：积笔累墨，务为厚重，以致全幅墨暗，深浅不分。习龚贤者多犯此病。每一画派创之者惊为创获，摹之者流于习气，画一人习气，未有能免于俗者。以其只有某派之形貌而无某派之精神也。例如八大、沈周、华嵒、恽寿平、米芾、石涛、金农、龚贤等大家之画，何尝有一毫俗气，特习之者则每俗不可耐耳。"

(王凤珠)

【粗俗】 见“画俗有十一”条。

【野俗】 见“画俗有十一”条。

【刚俗】 见“画俗有十一”条。

【柔俗】 见“画俗有十一”条。

【媚俗】 见“画俗有十一”条。

【墨俗】 见“画俗有十一”条。

【色俗】 见“画俗有十一”条。

【稿俗】 见“画俗有十一”条。

【奇俗】 见“画俗有十一”条。

【拙俗】 见“画俗有十一”条。

【重俗】 见“画俗有十一”条。

【五俗】 清代沈宗骞《芥舟学画编·山水》：“既不喜临摹古人，又不能自出精意，平铺直叙、千篇一律者，谓之格俗。纯用水墨渲染，但见片白片黑，无从寻其笔墨之趣者，谓之韵俗。格局无异于人，而笔意窒滞，墨气昏暗，谓之气俗。狃于俗师指授，不识古人用笔之道，或燥笔如䶶，或呆笔如刷，本自平庸无奇，而故欲出奇以骇俗，或妄生圭角，故作狂态者，谓之笔俗。非古名贤事迹及风雅名目而专取谀颂繁华，与一切不入诗料之事者，谓之图俗。能去此五俗而后可几于雅矣。”（张曼华）

【格俗】 见“五俗”。

【韵俗】 见“五俗”。

【气俗】 见“五俗”。

【笔俗】 见“五俗”。

【图俗】 见“五俗”。

【意兼真俗】 南朝陈姚最《续画品》评嵇宝钧、聂松：“右二人无的师范，而意兼真俗。赋彩鲜丽，观者悦情。若辨其优劣，则僧繇之亚。”这里“真”即是雅，与“俗”相对。意兼真俗即为雅俗共赏之意。（张曼华）

【浓脂艳粉不伤于雅】 清代邹一桂《小山画谱》：“笔之雅俗本于性生，亦由于学习生。生而俗者不可医，习而俗者犹可救。俗眼不识，但以颜色鲜明、繁华富贵者为妙者所见略同。而强为知识者又以水墨为雅，以脂粉为俗。不知画固有浓脂艳粉而不伤于雅，淡墨数笔而无解于俗者。此中得失可为知者道耳。”指朱赤重彩不一定全是浓艳媚俗，淡彩水墨未必都能体现出清淡高雅的气质。随着文人画的盛行，重墨轻色成为一种极为普遍的观念。然而这一观念一旦形成，便易于程式化，画者从入门之时即避开色彩，只作水墨，以无色为清淡，实际上作品并不能因之免俗。（张曼华）

【江南人以有无定雅俗】 清代周亮工《读画录》：“释渐江，歙人，本江姓，为明诸生。甲申后，弃去为僧。喜仿云林，遂臻极境。江南人以有无定雅俗，如昔人之重云林然，咸谓得渐江足当云林。”指清代江南人家以有无渐江的画评定雅俗。倪瓒的画在明代中期即被世人奉为至宝，富贵人家以有云林画作为炫耀资本。孙克弘题云林画就提到过：“石田（沈周）云，云林戏墨，江东之家以有无为清浊。”实际上，云林画已成为中国文人画的典型和最高逸品的代名词，明清文人画家没有不学倪云林的，能得其神髓者寥寥。师法云林画且又能自成一家的，惟渐江学倪画能“遂臻极境”。石涛题渐江《晓江风便图卷》云：“笔墨高秀，自云林之后罕传，渐公得之一变。后诸公实学云林，而实是渐公一脉。公游黄山最久，故得黄山真性情也。即一木一石，皆黄山本色，丰骨冷然生活。”渐江学云林之所以能够成功是自身的性格气质与之相契合，因此，“渐师画流传几遍海宇，江南好事家



清·髡残《松岩楼阁图》

尤为珍异，不惜多金购之”。(《黄山水册杨自发跋》)
(张曼华)

【我辈何能构全局，也须合拢作生涯】 清代郑板桥自题《兰花图》轴：“扬州豪家，求余画兰，题曰：写来兰叶并无花，写出花枝没叶遮。我辈何能构全局，也须合拢作生涯。”十八世纪，由于扬州商品经济的繁荣，吸引了以扬州八怪为代表的众多书画家云集于此鬻字卖画，直接推动了书画艺术市场的发展。扬州有民谚云：“堂前无字画，不是旧人家。”因此，富可敌国的盐商便不惜代价求购板桥等人的字画。同样，扬州八怪为了生活所需，不得不改变传统观念与盐商交友往还。盐商富贾结交文人画家，多方面给画家解决后顾之忧，创造优越物质条件供其潜心创作。郑板桥的这首题画诗便客观地展现了其时文人画家和商人之间相互依存的合作关系。合拢，即合作。他题《兰竹石图》亦云：“索画者必有来意，某处画兰，某处画竹，某处画石，而作画者又倔强不依此，两两所以背谬也。殊不知即其所索之中依其位置而略为剪裁，稍加伸缩，既不失主人意指，而亦不愧自家笔墨，顾不美乎?”(山西博物馆藏墨迹)亦是说明了十八世纪文艺市场繁荣的扬州，文人画家的审美价值观已由“以画为娱则高，以画为业则陋”逐渐转向“不循索画者意，亦不固执己意”，开拓出一条兼顾本人旨趣与欣赏求索者意愿的雅俗共赏的审美新风。
(张曼华)

【写字作画是雅事，亦是俗事】 清代郑燮《潍县署中与舍弟第五书》：“写字作画是雅事，亦是俗事。大丈夫不能立功天地，字养生民，而以区区笔墨供人玩好，非俗事而何?”传统的雅俗观，总是和美与丑联系在一起的。所谓雅者，正确规范也；高尚、文明也；美好也。所谓俗者，庸俗、凡庸也；通俗、世俗也。郑燮对于传统雅俗观，既有继承处，又有反叛处。在他的诗文题画中无不以雅为美，将书画创作活动当为“雅事者”，包括他自己在内的那些“托名风雅”的“风流儒雅之客”，所作系属雅的风格，在书画评品上，也无不以雅与俗作为文人画与工匠画相区别的主要审美标准。至于俗，他对“庸俗”的俗是否定的，并主张要“拔俗”。而对另一种俗，即“通俗”、“世俗”的“俗”是肯定的。若站在儒家正统立场上观之，这种“俗”也是被否定的。郑燮一反这种传统，用一印“俗吏”，是以做官为百姓，即“得志加泽于民”为荣；又一印“麻丫头针线”，愿将自己的作品作为“针线”奉献给“天下之劳人”。他的诗文书画，都体现了他的高尚品格和杰出的艺术成就，一看便知是出于高人、雅人之手，是“不媚时人眼”的“有我”之作，无疑是一种“雅事”；但他的作品又不是孤芳自赏，却与俗文化结下了不解之缘，为大多数人所接受，所赞美，因此又可以说是一种“俗事”。有雅有俗，俗中见雅，雅中见俗，雅俗共赏，这种审美趣味上的相对论，是对传统美学的发展。
(周积寅)

【雅俗在笔】 清代张式《画谭》：“王右丞曰：‘画道之中，水墨为上。’上与尚同，非上下之上。后人误会，竟认水墨为上品，著色为下品矣。右丞谓画以水墨而成，肇自然之性。黑为阴，白为阳，阴阳交构，自成造化之功。故著色画亦以水墨画



清·唐荧《荷花图》

定，然后设色。而皮相者遂以水墨著色分雅俗，殊不知雅俗在笔，笔不雅者，虽著墨无多亦污人目，笔雅者金碧丹青辉映满幅，弥见清妙。或问余曰：'墨画与著色孰难？'答曰：'余笔蘸墨，落纸时当为青黄赤白之色；及笔蘸色时，又当为墨挥洒之而已'。" （张曼华）

【苟一徇人，非俗即熟】 清代华翼纶《画说》："画乃天生就一种人，岂可学而至？盖学必有绳墨，便死于绳墨中矣……画必孤行己意乃可自写吾胸中之丘壑，苟一徇人，非俗即熟。"指画家若是因循守旧，囿于前法，重复一人，不知变通，这样的作品一经产生，便打上历代画家共同鄙弃的"俗"、"熟"之印记，格调不高。 （张曼华）

【俗即板，板即俗】 清代郑绩《梦幻居画学简明》："固泥成法谓之板，硁守规习谓之俗。然俗即板，板即俗也。古人云：宁作不通，勿作庸庸。板俗之病，甚于狂诞。"板，按部就班拘泥于成法。俗，恪守旧习而不敢变通。板和俗是一回事，如何摆脱板俗之病呢？郑绩进而指出，饱览真奇之景，下笔不落窠臼，方能摆脱板俗之弊。 （张曼华）

【轻则雅，重则俗】 清代布颜图《画学心法问答·问树着色四季同乎异乎》："如春山着色……盖石绿翠色轻则雅，重则俗，用之须在有无之间，望如草色遥铺方好……至夏山着色……用色比染春山少重，但不可过重以惹俗恶。"布颜图这里强调了以清淡为雅，浓重为俗的色彩观。

（张曼华）

【扬俗轻佻，喜新尚奇】 清代谢堃《书画所见录》："（黄慎）初至扬郡，仿萧晨、韩范辈工笔人物，书法锺繇，以至模山范水，其道不行。于是闭户三年，变楷为行，变工为写，于是稍稍有倩托者。又三年，变书为大草，变人物为泼墨大写，于是道之大行矣。盖扬俗轻佻，喜新尚奇，造门者不绝矣。"扬俗轻佻：此作扬弃轻浮解。清代以卖画为生的扬州八怪黄慎等人书画风格一变再变，以适应当时社会大多数人喜新尚奇的俗格。可以看出清代文人的俗化，审美趣味的世俗化。 （周积寅）

【画有雅俗之别】 《蔡元培美学文选》："会员注意者：画有雅俗之别，所谓雅者，谓志趣高尚，胸襟潇洒，则落笔自殊凡俗，非谓不循规矩，随意涂抹，即足以标异于庸俗也"。蔡元培在北大实行美育教育，对培养学生良好的道德风尚，促进学术研究的兴趣，以及丰富学生的课外生活，都发生了很好的作用。1918 年 2 月他发起成立画法研究会，他为该会撰写"旨趣书"，提出了"画有雅俗之别"的观点。强调绘画作品的雅俗将取决于个人志趣胸襟，"不循规矩"，"随意涂抹"的标新立异并非真正意义上的脱俗。因此，蔡元培特别强调个人内在修养。 （张曼华）

6. 文质论

【文质】 文质，是我国古代文论关于内容与形式关系的理论。最早是孔子针对"君子"的个人修养而说的："质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子。"这里，"文"的观念之于儒家学者，最重要的表现在于"礼乐"，即外在之美；与"礼"之"文"相对应的"礼"之"质"，最重要的核心便是"仁"，指的是"君子"的道德品质，即内在之美。"文质彬彬，然后君子"，是要求"君子"在文质两方面达到完满的统一。他还有所谓"绘事后素"论，言人有倩盼之美质，而又加以华采之饰，如有素地（质）而加彩色（文）也。孔子从子夏所问的诗中，体会到了人的外形美（质），后于"礼"，即须"礼"以成之。"文之以礼乐"，"礼乐"是人修养的手段与表现，其道德品质需要通过"礼乐"活动得以培养。孔子的"文质"论，所谈论的是人的修养问题，却对后来的文学艺术产生很大影响，成为文论、画论中的一对基本范畴。文，即作品的表现形式；质，即



现代·林风眠《风景》

作品的思想内容。

在画论中，最早论述文质的，当推北齐刘昼："画以摹形，故先质后文"，"无质而文，则画非形也"，强调了内容的重要性。南朝陈姚最提出了关于旧内容与新形式的论说："虽质沿古意，而文变今情。"五代后梁荆浩说"不可执华为实"，反对"实不足而华有余"，主张"物之华，取其华；物之实，取其实"，华实兼备，才能得其"真"，即"气质俱盛"。

北宋郭若虚的"神采生于用笔"说，强调了形式（用笔）表现内容（神采）的重要性。黄休复将形似、气韵与文、质之间的关系加以分析："有气韵而无形似，则质胜于文；有形似而无气韵，则华而不实。"

明代徐渭认为绘画作品的好坏（病不病），不在于用"墨重与轻"（形式），而在于"生动与不生动"（内容）。就是说，只要生动地描绘了对象（内容），其笔墨（形式）就是好的。

清代恽南田也是"文质"统一论者："气韵（质）藏于笔墨（文），笔墨（文）都成气韵（质）。"清代沈宗骞则从作品"美之外观"与"美之中藏"角度对如何正确认识华（文）与质作了深入的探讨："外现者（华）人知之"，而"中藏者（质）惟知画者知之，人不得而见也"。提醒"学者万万不可务外现（华）而不顾中藏（质）也"。

徐悲鸿指出："一幅好画，必须有一个好的内容，以尽可能美的艺术形式来统一。缺乏艺术性的作品，无论内容多好，也是不能感动人的。"林风眠批评重形式轻内容的倾向："有许多专业美术工作者"，"创作时只从形式上去追求，只在画面上转圈子，有许多死的清规戒律，这样的态度，不但不能反映生活中的本质，连事物的外形也不会描写得有生气"。这都是对传统文质论的继承与发扬。

（周积寅）

【绘事后素】《论语·八佾篇第三》："子夏问曰：'巧笑倩兮，美目盼兮，素以为绚兮'，何谓也？子曰：'绘事后素。'曰：'礼后乎？'子曰：'起予者商也！始可与言诗已矣。'"绘事后素，朱熹注："绘事，绘画之事也。后素，后于素也。《考工记》曰：'绘画之事后素功。'谓先以粉地为质，而后施五彩，犹人有美质，然后可加文饰。"《十三经注疏》对"绘事后素"之解释与朱熹有异："绘画，文也。凡绘画，先布众色，然后以素分布其间，以成其文。喻美女虽有倩盼美质，亦须礼以成之。"礼：此泛指社会规范和道德规范。葛路认为"绘事后素"是讲文与质的问题，"任何事物都有个本质，也都有表现本质的形式。这就是质与文。'素'是质，'绘'是文，文是表现质的。"（《中国古代绘画理论发展史》）

（周积寅）

【质美】 北齐刘昼《刘子·言苑》："画以摹形，故先质后文；言以写情，故先实后辩。无质而文，则画非形也；不实而辩，则言非情也。红黛饰容，欲以为艳，而动目者稀；挥弘繁弄，欲以为悲，而惊耳者寡；由于质不美、曲不和也。质不美者，虽崇饰而不华；曲不和者，虽响疾而不哀。理动于心而见于色；情发于中而形于声。故强欢者，虽笑不乐；强哭者，虽哀不悲。"指内容本质的美。彭会资主编《中国古典美学辞典》释云："所说的'质'与'文'、'实'与'辩'，均指内容与形式：认为文学艺术是由内容决定形式的，如果没有充实的内容，或者内容本质不美，即使在形式上着意雕饰，也是不可能动人的。"

（王凤珠）

【画以摹形，故先质后文】 北齐刘昼《刘子·言苑章五十四》："画以摹形，故先质后文；言以写情，故先实后辩。无质而文，则画非形也；不实而辩，则言非情也。红黛饰容，欲以为艳，而动目者稀；挥弦繁弄，欲以为悲，而惊耳者寡，由于质不美、曲不和也。质不美者，虽崇饰而不华；曲不和者，虽响疾而不哀。理动于心而见于色，情发于中而形于声。故强欢者，虽笑不乐；强哭者，虽哀不悲。""画以摹形，故先质后文"，"无质而文，则画非形也"是画论中最早论述文质的语句。文，指外在的表现形式；质，指内在的精神内容。刘昼这里强调的是绘画作品内容的重要性。

（周积寅）

【虽质沿古意，而文变今情】 南朝陈姚最《续画品》："夫丹青妙极，为易言尽。虽质沿古意，而文变今情，立万象于胸怀，传千祀于豪翰。""虽质沿古意，而文变今情"是姚最提出的关于旧内容与新形式的论说。绘画内容虽然仍旧表现的是古代人物事迹，但修饰藻采方面却应有当今的发展变化。

（周积寅）

【物之华与实】 五代后梁荆浩《笔法记》："画者，画也，度物象而取其真。物之华，取其华；物之实，取其实，不可执华为实。若不知术，苟似可也，图真不可及也。曰：何以为似？何以为真？叟曰：似者，得其形遗其气。真者气质俱盛。凡气传于

华，遗于象，象之死也。”荆浩所论之“真”，直接涉及绘画之本质问题，“度物象而取其真”，“真者气质俱盛”。“气质”，指绘画作品描绘物象所呈现出来的精神（气）特质（质）。只有“度（深入观察分析研究）物象”，“取其华（物象之外表形态）”和“实（物象内在的精神实质）”才能“图真”，“不可执华为实”，“实”固然要通过“华”来表达，但“执华”未必为“实”。（周积寅）

【美人若有在，笔上见风流】 清代《傅山论书画》（侯正文辑注）：“画手看前辈，斯生近莫俦。古惟师道子，今止重章侯。衣带折衷稳，金青仔细钩。美人若有在，笔上见风流。”俦：伴侣；同辈。道子：指唐代画家吴道子。章侯：指明末画家陈洪绶，字章侯。美人：容貌美好的女子。“美人若有在，笔上见风流”，谓画中的美女像真的，全是从笔法上表现出来的风韵，正如北宋郭若虚所说：“神采生于用笔。”（周积寅）

7. 比德论

【比德】 “比德”体现了早期儒家对自然的一种美学观。“比”，就是从不同角度联想和想象自然与人之间形、性的相类或相似。“德”，即指政治、伦理、道德。“比德”说，就是把大自然的美丑自觉地与人们的精神生活、伦理、道德观点联系起来的一种自然审美观。孔子较早地透露了这种自然审美观，子曰：“岁寒，然后知松柏之后凋也。”“智者乐水，仁者乐山。”都是说自然美并非全在于自然的物质属性，而是与人的主观情志紧密相联的。荀子更把这种思想发展到了一个新的理性高度，在《荀子》之《宥坐》、《法行》篇中，通过对孔子观流水以及玉，以“比德”的记述，明确地表明了自己的主张。孔子的“比德”说，即以自然状态之于人的精神品格方面的类比，实际上概括了我国美学思想中一个非常普遍的创造美的手法，这就是我国诗学中的比兴说。诗与画相为表里，故这种“比德”美意识以及传统诗歌的“比兴”表现方法，对中国传统绘画创作产生很大的影响。山水树石、花卉蔬果、飞禽走兽、草虫鳞介这些“非人”的没有思想的东西，“绘事之妙，多寄兴于此”，被画家们赋予了人的感情，寄托一定的意义，积习愈久，约定俗成，某些自然事物便成了某种道德的化身和象征。这在历代画论中多有论述，如：

“花之于牡丹、芍药，禽之于鸾凤、孔翠，必使之富贵。”

“一兰一竹一石，有香有节有骨。”

“顽然一块石”，“石头给人的感觉是耿直，不与一般人同流合污，其实石头不过是结实而已。由于作者思想耿直朴厚，就容易去选择适合自己脾气、观念的石头”。

“梅、兰、竹、菊，称四君子”，“是明清以来画家惯用的题材。画四君子，当然要画出花木的个性和品质：梅的映雪傲骨，兰的幽谷飘香，竹的高风亮节，菊的斗霜竞芳。画家以此自况，表示自己的‘清高恬淡’”。

“松之生”，“如君子之德风也”。

“松树不见根，喻君子在野；杂树喻小人峥嵘之意。”

“松、竹、梅代表中国坚强不屈的人格，无论春



元·王绎、倪瓒《杨竹西小像》

夏秋冬，冷到如何程度，还是这样绿，狂风暴雨之后，仍然巍然独立；而且还代表中国的国民性，不能随便被人屈服。”

“比德”、“比兴”说，在今天的文学家、诗人、书画家创作中仍广泛运用。（周积寅）

【物可以比君子之德】《管子·小问》：“桓公放春，三月观于野，桓公曰：‘何物可比于君子之德乎？’隰朋对曰：‘夫粟，内甲以处，中有卷城，外有兵刃，未敢自恃，自命曰粟，此其可比于君子之德乎？’管仲曰：‘苗，始其少也，眴眴乎何其孺子也！至具壮也，庄庄乎何其士也！至具成也，由由乎兹免，何其君子也！天下得之则安，不得则危，故命之曰：禾。此其可比于君子之德矣。’桓公曰‘善’。”自然物象之美，可以比照君子的诸种美德。人们可以从审美对象——禾苗、稻谷中，领会到一种与君子人格相似的美感，即温和、饱满、坚强而不张扬。先秦时期，贤哲发现了人的精神品质同自然现象可以相互联系，并从中感觉到自然的美与人格精神的美，这是人类对自然的审美意识的一个重大发展。对自然与人之间某种内在的同形同构的对应关系的发现，同时也是人们论述与坚持道德理想的一种非常独特的艺术化实践方式，形成了中国的“比德”传统。春秋战国时期，由于周代礼乐制度的破坏，人们针对礼制中最核心的道德价值展开了广泛的论争，出现了许多不同的伦理思想。而“以物比德”是先秦诸子论述与阐述自己思想非常重要的一种方式，借物喻人喻事，显示出了审美与思辩统一的独特智慧。此后，比德观成为中国文化中非常独特的传统绵延至今。在绘画中也同样存在着“比德”的悠久传统，它对中国画的艺术形式与内容题材产生了深刻的影响。

（徐东树）

【智者乐水，仁者乐山】《论语·雍也》：“子曰：知（智）者乐水，仁者乐山；知（智）者动，仁者静；知者乐，仁者寿。”南朝宋宗炳《画山水序》：“又称仁智之乐焉……山水以形媚道，而仁者乐，不亦几乎？”孔子借山与水这两种不同事物的特点来比喻君子之德，以阐明仁与智的不同特点。一种如山一样安静肃穆，雍容长寿，一种如水一样活跃流动，怡然欢乐。（徐东树）

【岁寒，然后知松柏之后凋】《论语·子罕》：“子曰：岁寒，然后知松柏之后凋也。”五代后梁荆浩《笔法记》：“松之生也……如君子之德风也。”北宋《宣和画谱·花鸟叙论》：“乔松古柏之岁寒磊落，展张于图绘，有以兴起人之意者。”叶浅予《花鸟画的推陈出新》：“松柏象征遒劲刚毅。”孔子借松柏抗寒来比喻君子坚强而不畏外力的品格。这个比喻得到了后人广泛的传诵，并成为绘画中一个象征君子的经典意象。（徐东树）



（传）北宋·李成《寒林平野图》

【梅有高下尊卑之别，有大小贵贱之辨】（传）北宋仲仁《华光梅谱》：“梅有高下尊卑之别，有大小贵贱之辨，有疏密轻重之象，有间阔动静之用，枝不得并发，花不得并生，眼不得并点，木不得并接。枝有文武，刚柔相合。花有大小，君臣相

对。条有父子，长短不同。蕊有夫妻，阴阳相应。其木不一，当以类推。”以尊卑、贵贱、文武、君臣、父子、夫妻等封建秩序、伦理纲常比喻梅花，此为历史局限。（荆琦）

【大山堂堂为众山之主】 北宋郭熙、郭思《林泉高致》：“大山堂堂，为众山之主，所以分布以次冈阜林壑，为远近大小之宗主也。其象若大君赫然当阳，而百辟奔走朝会，无偃蹇背却之势也。长松亭亭，为众木之表，所以分布以次藤萝草木，为振挈依附之师帅也，其势若君子轩然得时，而众小人为之役使，无凭陵愁挫之态也。”“赫然当阳”，很煊赫地朝南坐着，像皇帝一样。“百辟”，本指诸侯，此指一般臣僚。白居易《骠国乐》：“须臾百辟诣□门，俯伏拜表贺至尊。”“偃蹇”，这里指傲慢。“振挈”，振衣挈领。“师帅”，统帅。周代军制，二千五百为师，师的统帅称“师帅”。《周礼·夏官·大司马》：“军将执晋鼓，师帅执提。”提，鼓名。“凭陵”，同“冯陵”，侵扰。王俭《太宰褚彦回碑文》：“嗣王荒怠于天位，强臣凭陵于荆楚。”郭氏以山石树木的大小主次，借用封建秩序来比拟，这是历史的局限，不足为怪。（荆琦）

【五德】 北宋赵佶题《芙蓉锦鸡图》轴：“秋劲拒霜盛，峨冠锦羽鸡；已知全五德，安逸胜凫鹥。”峨冠，指高冠。西汉，韩婴在《韩诗外传》中描绘鸡有“五德”：“头戴冠者，文也；足搏距者，武也；敌在前敢斗者，勇也；见食相呼者，仁也；守夜不失时者，信也。”赵佶此处以“五德”比附锦鸡之不同状貌，实则以鸡喻人，强调封建道德观念对人们的要求。（徐东树）

【作寒林以兴君子在】 南宋邓椿《画继·论远》：“李营丘，多才足学之士也。少有大志，屡举不第，竟无所成，故放意于画。其所作寒林，多在岩穴中，裁札俱露，以兴君子之在野也。自余窠植，尽生于平地，亦以兴小人在位，其意微矣。”邓椿以寒林比附君子在野，体现了一种自我吟咏的比德方式。这种个人化的比德方式到了元代才遇到更合适的文化土壤，得到了充分的发展。（徐东树）

【古梅如高士，坚贞骨不媚】 清代恽寿平《瓯香馆集》卷四题《梅》：“古梅如高士，坚贞骨不媚；一岁一小劫，春风醒其睡。”以古梅比喻高尚出俗之士，赞扬其不惧威胁，绝不巴结、逢迎权贵的品格。（荆琦）

【写此老骥不无日暮途穷之叹】 清代金农《冬心画马题记》：“写此老骥尚有壮心，譬之于人，不无日暮途穷之叹。世中罢羸者睹之，琥琥然同一伤感乎。又题一诗，聊以解嘲：古战场中数箭瘢，悲凉老马忆桑干。而今衰草斜阳里，人作牛羊一例看。”金农借题画马，寄托着自己穷老无成的身世感慨，表达出下层普通人苟活世间的沧桑与悲凉之感。（徐东树）

【笔底明珠无处卖】 明代徐渭题《墨葡萄



明·徐渭《墨葡萄图》

图》:“平生落魄已成翁,独立书斋啸晚风。笔底明珠无处卖,闲抛闲掷野藤中。”徐渭将所画葡萄比作明珠,被闲置在野藤之中无人关注,实则暗示自己一身的才学却无处所用,漂泊半生,在这乱世之中生不逢时,没有人欣赏,只能荒落于山谷中。葡萄对徐渭来说是传递自己怀才不遇、郁郁不得志的愤懑之情的象征物,其主观表现与葡萄的自然形象合二为一,物我相融。 (冯志洁 冯超)

【梅于众卉中清介孤洁之花】 清代查礼《画梅题跋》:“梅于众卉中清介孤洁之花也,人苟与梅相反,愧负此花多矣,讵能得其神理气格乎?”查礼从物与人之间的互动来理解君子意象的“比德”,认为梅的清雅高洁、操守谨严,不肯同流合污之品格,可以净化人的精神。 (徐东树)

【春山如美人,夏山如猛将,秋山如高人,冬山如老衲】 清代戴熙《习苦斋画絮》:“春山如美人,夏山如猛将,秋山如高人,冬山如老衲,各不相胜,各不相袭。”美人:漂亮女子;理想的人,所怀念的人。猛将:勇猛的将领。高人:犹高士,指摆脱名利不求仕进的人。老衲:老僧。戴熙论四季山水的比德,侧重于审美式的观照,运用人格化的方式来理解与把握自然事物的特点。 (徐东树)

8. 中和论

【中和】 “中和”说,是中国古代较早出现的一个美学范畴。其哲学基础出自孔子中庸之道。“中庸之为德也,其至矣乎。”(《论语·雍也》)何晏《论语集解》:“庸,常也,中和可常行之道。”指处理事情不偏不倚,无过无不及,在事物的两极中寻求恰到好处的中正。由此而提出“中和”,有适中、匀称、平衡、平正、调和、和谐等意思。《礼记·中庸》:“喜怒哀乐之未发谓之中,发而皆中节谓之和。中也者,天下之大本也;和也者,天下之达道也。致中和,天地位焉,万物育焉。”认为“中和”是宇宙间万事万物发生发展的普遍规律,强调对立的统一。这体现在文学艺术的审美要求上,孔子提出了“温柔敦厚”的诗教,说:“《关雎》乐而不淫,哀而不伤。”(《论语·八佾》)“淫”即过分。《论语集解》引孔安国注:“乐而不至淫,哀而不至伤,言其和也。”朱熹《论语集注》:“淫者,乐之过而失其正者也;伤者哀之过而害于和者也。”这些阐释,揭示了孔子以中和为美的审美理想,对文学、书法、绘画理论都有很大的影响。在中国画论中,这方面论述颇多,涉及绘画作品的各个方面:形象塑造之要求:“不了”之“了”(唐代张彦远语);“不似之似”(明代王绂语);“妙在似与不似之间”(齐白石语)。章法之要求:“繁中置简”(明代文徵明语)、“简之至者缛(繁)之至也”(明代恽向语);“疏者不厌其疏,密者不厌其密”(元代倪云林语);“虚实相生”(清代蒋和语);“愈奇愈安”(清代龚贤语);“善藏者未始不露,善露者未始不藏”(明代唐志契语);“不齐之齐”;“乱中不乱,不乱中又有乱”(黄宾虹语)。笔法之要求:“不可太速,速则失势;亦不可太缓,缓则痴浊”(元代李衎语);“须笔笔实,却笔笔虚”(清代恽南田语);“寓刚健于婀娜之中,行遒劲于婉媚之内”(清代沈宗骞语);“似柔非柔,不刚而刚”(清代华琳语);“湿中求渴,枯中求腴”(清代董棨语)。墨法之要求:“无墨求染”(北宋刘道醇语);“淡墨种种,愈淡愈鲜,望之若有五色”(清代龚贤语);“浓不可痴钝,淡不可模糊,湿不可混浊,燥不可涩滞,要使精神虚实俱到”(清代方薰语)。认为“用墨太多则失其真体,损其笔而且冗浊;用墨太微则气怯而弱”(北宋韩拙语)。设色之要求:“彩绘有泽”(北宋刘道醇语);“妍而不甜”、“艳中之淡”(明代董其昌语);“愈浅淡愈见浓厚”(清代恽南田语)。意境之要求:“虚实相生,无画处皆成妙境”(清代笪重光语);“从无画处看到有画,即从有画处看到无画”(清代王原祁语);“不到之到有意”(清代查礼语);“画中有画即画外有画”(清代华琳语)。风格之要求:“不拘家数而自成家数”(清代王昱语)。中国画最讲究有法,同时又讲究无法,所谓“出新意于法度之中”(北宋苏轼语);“纵而有法”(明代董其昌语);“无法而法乃为至法”(清代石涛语);“有法而无法,有规律而无规律”(潘天寿语)。以上所论,都是注重在理性、规律(无过、无不及)与非理性、非规律(过、不及)问题上,执其两端而贯于一。若“过与不及,皆为病耳”(北宋韩拙语)。 (周积寅)

【有无】 “有”与“无”相对,中国古代哲学的一对范畴。所谓“有”,通常是指物质性的东西,或指事物的存在,意为有名、有形,与“实”相通;所谓“无”,一般是指精神性的东西,或指事物的不存在,意为无名、无形,与“虚”相通。有无这对范畴,最早见于老子《道德经》第四十章:“天下万物生于



南宋·马远《山径春行图》

有，有生于无。”第二章：“天下皆知美之为美，斯恶已。皆知善之为善，斯不善已。故有无相生，难易相成，长短相较，高下相倾，音声相和，前后相随。”辩证地论及美恶关系等观念的互相转化，相克相生，相反相成，也是“有”、“无”相生的关系。《道德经》第十一章：“三十辐共一毂，当其无，有车之用。埏植以为器，当其无，有器之用。凿户牖以为室，当其无，有室之用。故有之以为利，无之以为用。”以车轮、器皿、房屋为喻，同样看到了“有”与“无”之间的辩证关系。这对范畴以及有关的辩证思想，对后世有着深远的影响，在画论中被广泛地应用。①有我与无我。清代松年《颐园论画》：“吾辈处世不可一事有我，惟作书画必须处处有我。”无我，指对待社会上的人和事，决不能什么都为自己着想；有我，指书画创作却不同，必须别创一格，有自己独特的风神面貌。②有法与无法。清代《石涛画语录·变化章第三》：“至人无法，非无法也，无法而法，乃为至法。”清代郑绩《梦幻居画学简明》：“或曰：‘画无法耶？画有法耶？’不可有法也，不可无法也，只可无一定之法。”潘天寿《论画残稿》：“有法而无法，有规律而无规律。”绘画创作的方法是在实践中积累起来的经验，归纳成为法，上升为理论，用以指导实践，在进一步的实践中，又有新的心得体会，发展成新的方法，这就是无法而有法，有法而无法。法不是固定的，不是一成不变的，没有一定法则的法，才是最好的法。要学成法，也要独创新法，才能有所创造、有所发展。③有形与无形。北宋郭熙、郭思《林泉高致·画意》：“诗是无形画，画是有形诗。”诗中的形象无可视性，画中的形象有可视性，用有无形象的可视性来区别诗与画。诗中有画，画中有诗的关系是无形中有形，有形中无形。五代后梁荆浩《笔法记》：“夫病有二：一曰有形；一曰无形。有形病者，花木不时，屋小人大，或树高于山，桥不登于岸，可度形之类也。是如此之病，尚可改图。无形病者，气韵俱泯，物象全乖，笔墨虽行，类同死物。以斯拙格，不可删改。”用“有形病”与“无形病”来概括山水画中的两种对立的毛病。④有气与无气。明代唐志契《绘事微言·名人画图语录》：“戴冠卿云：‘画不可无骨气，不可有颠气。无颠气便少纵横自如之态；纯是颠气，便少轻重浓淡之姿。不可无作家气，不可有作家气。无作家气，便嫩；纯作家气，便俗。不可无英雄气，不可有英雄气。无英雄气便似妇女描绣；纯英雄气，便是酒店帐簿。’”以气论

画，说明对骨气、颠气、作家气、英雄气的把握与表现，应在有与无的中间，力求有一种对立统一的和谐美。⑤胸有成竹与胸无成竹。清代郑板桥《题画·竹》：“文与可画竹胸有成竹，郑板桥画竹胸无成竹……然有成竹与无成竹其实是一个道理。”作画前必须“意在笔先”，对所描绘的对象做到心中有数，即“胸有成竹”（有意）。虽有成竹，也只是一片朦胧不甚明晰的审美意象。及至下笔，可能与原意相合，也可能与原意不相合，这时，当不可受“胸有成竹”（有意）的束缚，必须随机应变，信手拈来，才能产生预想不到的艺术效果。就是郑板桥所说的“胸无成竹”（无意）。先“有成竹”，后“无成竹”，是先“有成竹”发展的极致，所以说“只是一个道理”。⑥有笔无墨与有墨无笔。北宋郭若虚《图画见闻志》卷二“荆浩”条载荆浩画论：“吴道子画山水有笔无墨，项容有墨而无笔，吾当采二子之所长，成一家之体。”北宋韩拙《山水纯全集》：“有笔无墨者，见落笔蹊径而少自然；有墨无笔者，去斧凿痕而多变态。”清代唐岱《绘事发微·墨法》：“有笔而无墨者，非真墨也，是皴染少，石之轮廓显露，树之枝干枯涩，望之似乎无墨，所谓骨胜肉也；有墨无笔者，非真无笔也，是钩石之轮廓、画树之干本，落笔涉轻而烘染过度，遂至掩其笔损其真也。观之似乎无笔，所谓肉胜骨也。”潘天寿《听天阁画谈随笔》：“笔为画之骨，墨为画之肉，有笔无墨非也，有墨无笔亦非也。”明代顾凝远《画引·论笔墨》：“先理筋骨，而积渐敷腴，运腕深厚，而意在轻松，则有墨而有笔。”清代恽寿平《南田画跋》：“有笔有墨谓之画。”⑦无画处与有画处。见“虚实”条。（周积寅）

【中与外】 北宋苏轼《书吴道子画后》：“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外。”清代王时敏《西庐画跋》：“元四大画家……石谷深得其神髓……寓法度于纵放之中，得奇趣于笔墨之外。”清代笪重光《画筌》：“山外有山，虽断而不断；树外有树，似连而非连。”清代恽寿平《南田画跋》：“天外之天，水中之水，笔中之笔，墨外之墨，非高人逸品不能得之，不能知之。”清代董邦达论画：“寓荒率于沉酣之中，饮神奇于细缜之表，所以密而不滞，疏而不佻。”清代唐岱《绘事发微》：“运用规矩之中，神明规矩之外。”“立身画外，存心画中。”清代沈荃跋画：“放意楮墨之外，聚精毫芒之内。”俞剑华《中国画理论初稿》评述：“中与外本是对立的，也是矛盾的。例如‘新意’与‘法度’、‘妙理’与‘豪放’、‘法度’与‘纵放’、‘荒率’与‘沉酣’、‘神奇’与‘细缜’都是具有矛盾性质的，画家能使它们统一，不但不互相阻碍而且要互相协助，正是所谓相反而又相成。新意必须有法度，豪放必须有妙理，纵放不离乎法度，荒率更出自沉酣，神奇并不反对细缜。至于规矩，必须先善于运用，迨运用既熟，才能神明规矩之外，随心所欲不逾矩。身是具体的物质，只能立于画外，心是抽象的精神，即能深入画中，这也就是迁想妙得的作用。心不入画中，心与画不能融洽，画上就不能具有画家的精神，没有精神的画，就很难成为好画。放意楮墨之外，则精神不受拘束而且能统摄全局；聚精于毫芒之内，则精神专一，而且能深入微茫。”（周积寅）

【了与不了】 唐代张彦远《历代名画记·论画体工用拓写》：“夫画物特忌形貌采章历历其足，甚谨甚细而外露巧密。所以不患不了，而患于了，既知其了，亦何必了，此非不了也。若不识其了，是真不了也。”“了”，晓解也，又毕也。谓胸中洞达。“不患不了……是真不了也”，画画不怕不巧密完备，而怕太巧密完备。既然明白作画不能太完备，又何必画得太完备。因为这种不完备，并非真正不完备，也就是艺术的真实不是自然的真实，艺术不能作自然主义的表现，而要有所取舍。若是不懂得这种道理，那就真没有办法了。清代邵梅臣《画耕偶录》：“一望即了，画法所忌，花卉人物家最易犯此病。然所以不了者，其诀在趣味深长，精神完固，非细密之谓也。精神在学力，亦关天分，趣味则必须天分高者，始能摸索得著，山水家秘宝，止此‘不了’两字。”（周积寅）

【繁中置简】 《石渠宝笈》初编载明代沈周跋王绂《江山渔乐图》卷：“繁中置简，静里生奇。”这是沈周针对绘画章法构图问题提出的观点。绘画中的繁与简不是对立的，各有其功能，若各得其所，竞相发展，可相得益彰。沈周进一步将二者有机融合起来，认为画得较为繁密的作品如若在恰当之所留出疏简之处，反而会获得独特效果。在艺术创作中，由于形象刻画的需要，应露者露，该藏者藏，繁简相间，视觉效果则更为丰富。清代王翚提出：“繁不可重，密不可窒，要伸手放脚，宽闲自在。”（《清晖画跋》）清代范玑认为：“繁简之道，一在境，一在笔。在境则可多可少，千丘万壑不厌，一片林石不孤，披却导窾为之也。在笔则宜密

宜疏，如射之彀率不变也。”（《过云庐画论》）

（邵晓峰）

【到与不到】 清代恽寿平《南田画跋》：“古人之妙在笔不到处，然但于不到处求之，古人之妙又未必在是也。”

（王凤珠）

【肥瘦】 “肥”与“瘦”相对，用以概括客观事物形质的一对范畴，在画论中常见。①用以说明表现对象形质的转化。清代郑绩《梦幻居画学简明·论工笔》：“旋韭法，如韭菜之叶，旋转成团也。韭菜叶长细而软，旋回转摺，取以为法，与流云同类。但流云用笔，如鹤嘴画沙，圆转流行而已。旋韭用笔轻重跌宕，于大圆转中，多少挛曲，笔笔分开玲珑。解索笔多干瘦，旋韭笔宜肥润，尤当细辨。李公麟、吴道子每画之。”②用以说明对表现对象的一种审美要求。清代董棨《养素居画学钩深》：“作画胸有成竹，用笔自能指挥，一波一折，一戈一牵，一纵一横，皆得自如。惊蛇古藤，随形变幻，如有排云列阵之势，龙蜓凤舞之形，重不失板，轻不失浮，枯不失槁，肥不失甜，沈不失痴，无穷神妙，自到毫颠，心闲意适，乐此不疲，岂知寒暑之相侵哉。”所谓“枯不失槁，肥不失甜”，是要求枯瘦而有雅润，肥而有生拙。生拙则有秀气，甜熟则有俗气。描绘之对象不同，肥瘦的要求也不同。清代汪之元《天下有山堂画艺·墨兰指》：“写石宜瘦不宜肥，宜丑不宜妍，宜险崎不宜平稳，石之能事毕矣。”

（王凤珠）

【简之至者缛之至也】 清代陈撰《玉几山房画外录》载明代恽向论画山水：“画家以简洁为上，简者简于象而非简于意，简之至者缛之至也。”简：指的是形象上的简。缛：指的是意思之深刻（繁）。此语是谓形象简约到极端时，意思反而深刻之至。

（邵晓峰）

【收放】 清代蒋和《学画杂论》：“字有收放，画亦有收放。当收不收，境界填塞；当放不放，境不舒展。”

（王凤珠）

【明暗】 明代董其昌《画旨》：“余尝与（陈继儒）眉公论画，画欲暗，不欲明。明者如觚棱钩角是也；暗者如云横雾塞是也。”清代王翚《清晖画跋》：“画有明暗，如鸟双翼，不可偏废。明暗兼到，神气乃生。”清代恽寿平《南田画跋》：“董文敏云：‘画欲暗不欲明。’石谷云：‘画有明暗，如鸟双翼，不可偏废。明暗兼到，神气乃生。’两家宗旨不同，



清·王翚《秋树昏鸦图》

能互相发明否？”俞剑华《中国画理论初稿》油印本评述：“董氏所谓画，只是指山水画而言，不是指所有的画。山水画，觚棱钩角，过于明白显露，容易一览无遗，无深奥渺远的趣味。云横雾塞，过于模糊隐约，容易物象不明，无清新明快的感觉。一幅画（无论什么画）总要有明处有暗处，不能都明，也不能都暗。有明暗对比强烈的调子，也有明暗对比温和的调子。有偏于明朗的调子，也有偏于幽暗的调子。明与暗如鸟双翼，不能偏废，但不一定平均对待，明暗各半。明暗要得之自然，不显人工矫揉造作的痕迹，始为得法。”

（周积寅）

【明暗兼到，神气乃生】 清代王翚《清晖画跋》：“画有明暗，如鸟双翼，不可偏废，明暗兼到，神气乃生。”“明”和“暗”，原指事物受光线影响而形成向光和背光的视觉表象。中国古代并没有明确的关于光线向背形成明暗的绘画理论。此处的“明暗”不是指光线的向背，而是指用笔“显晦”，明则显，暗则晦。明代董其昌《画旨》云：“余尝与眉

公论画，画欲暗，不欲明。明者如觚棱钩角是也，暗者如云横雾塞是也。眉公胸中素具一丘一壑，虽草草泼墨，而一种苍老之气，岂落吴下之画师甜俗魔境耶?”王翚提出“明暗兼到”，实指画面显晦的均衡。绘画创作最忌笔笔俱到，形象刻露无遗而无所隐藏，但是画面也不能一片模糊不知所云，最佳的效果应该是藏露均衡。（陈见东）

【画石妙在不方不圆之间】 清代龚贤《龚安节先生画诀》:“石不宜方，方近板；更不宜圆，圆为何物？妙在不方不圆之间。”龚贤认为画山石最好不要是方的，因为方的会刻板；更不能是圆的，圆则不为石。画石妙在不方不圆之间，是谓圆石也要有棱角，方石也要有圆润之处。画石方、圆之间的调和理论，强调了二者既对立又统一的“中和”关系。（邵晓峰）

【笔太粗则寡于理趣；笔太细则绝乎气韵】 北宋韩拙《山水纯全集·论用笔墨格法气韵之病》:“其笔太粗，则寡于理趣；其笔太细，则绝乎气韵。”指出用笔要粗细得当，画面才能理趣、气韵皆得。（荆琦）

【墨太多则失其真体；墨太微则气怯而弱】 北宋韩拙《山水纯全集》:“墨太多则失其真体；墨太微则气怯而弱。”指出用墨太多会使形象失真；用墨太少又会使气势怯弱。（荆琦）

【笔笔实，笔笔虚】 清代恽寿平《瓯香馆集·补遗·画跋》:“用笔时，须笔笔实，却笔笔虚。”强调作画时，笔笔实在却又笔笔虚灵。要做到这一点，则必须在整体上驾驭画面，用笔轻松，着眼于画面的虚处，即使笔笔实在，也能产生虚灵的效果。恽寿平进一步分析道:“虚则意灵，灵则无滞，迹不滞则神气浑然，神气浑然则天工在是矣。夫笔尽而意无穷，虚之谓也。”因此，笔笔虚灵之目的是使画面神气浑然而有天然之感。（邵晓峰）

【刚健与婀娜，遒劲与婉媚】 清代沈宗骞《芥舟学画编·山水·神韵》:“试取前人极缥缈轻逸之笔，用意临摹，未尝不能似也。然其寓刚健于婀娜之中，行遒劲于婉媚之内，所谓百炼钢化作绕指柔，其积功累力而至者，安能一旦而得之耶?”寓刚健于婀娜之中，即似柔而刚，软中有硬。行遒劲于婉媚之内，既劲利又柔美。这是中国书法中用笔的最高要求，中国文人画派也作为用笔的最高准则。刚健与婀娜，遒劲与婉媚，本是两对相互矛盾的范畴，然而，在中国画的用笔中，却被统一起来，作为相辅相成的两个方面，从而创造出“百炼钢化作绕指柔”的神奇境界。（邵晓峰）

【偏于苍者易枯，偏于润者易弱】 清代戴熙《习苦斋画絮》:“偏于苍者易枯，偏于润者易弱，积秀成浑，不弱不枯，不当从笔墨中求生活耳。”意指用笔过于苍老容易出现干枯的现象，过于湿润容易出现羸弱的现象。明清以来，中国画要求苍而不枯，润而不弱，追求苍润的艺术效果。（邵晓峰）

【秀致中须有气骨，苍老中必寓文雅】 清代郑绩《梦幻居画学简明》:“写画不可专慕秀致，亦不可专学苍老。秀致之笔易于弱，弱则无气骨，有类乎世上阿谀；苍老之笔每多秃，秃则少文雅，有似乎人间鄙野。故秀致中须有气骨，苍老中必寓文雅，两者不偏，方为善学。”指作画运笔时最好能做到秀致中包含气骨，苍老中包含文雅。

（邵晓峰）

【落墨无令太重与太轻】 南宋李澄叟《画山水诀》:“落墨无令太重，太重则浊而不清；落墨无令太轻，太轻则燥涩干枯而不润。”指作画用墨的轻与重，关键在于适中，轻重得当。（邵晓峰）

【山高峻无使倾危；水深远勿教穷涸】 南宋李澄叟《画山水诀》:“山高峻无使倾危；水深远勿教穷涸。”其意是提醒山水画家作画时在构图上要考虑到山可以画得高耸，但不要给人倾危之感；水可以画得深远，但不要给人穷涸之感。这里论述的是山的高耸与水的深远均要适度的问题。

（邵晓峰）

【妍而不甜】 明代董其昌《画禅室随笔》:“赵令穰、伯驹、承旨(孟頫)三家合并，虽妍而不甜；董源、米芾、高克恭三家合并，虽纵而有法。两家法门，如鸟双翼。吾将老焉。”妍而不甜：是要求浓重的色彩而没有“火气”，使它具有水墨素雅的效果和静穆萧疏的感觉。（周积寅）

【拙中有巧】 明代董其昌《画旨》:“王西园为吾郡先辈名流，盖与钱鹤滩同时酬倡，甚有高韵。余得其日记数册，每遇书画题咏，随手纪录，如周密《烟云过眼录》之类，思见其人，绝去俗事。山水画亦老笔纷披，似启南本色。此写生四种，拙中有巧，非时师所能凑泊也。”绘画作品朴拙自然之中显出精工巧妙。这里所说的“拙”，是由工反拙再出巧之拙，技巧纯熟，从心所欲，信笔挥

洒，似拙实巧。 （陶明君）

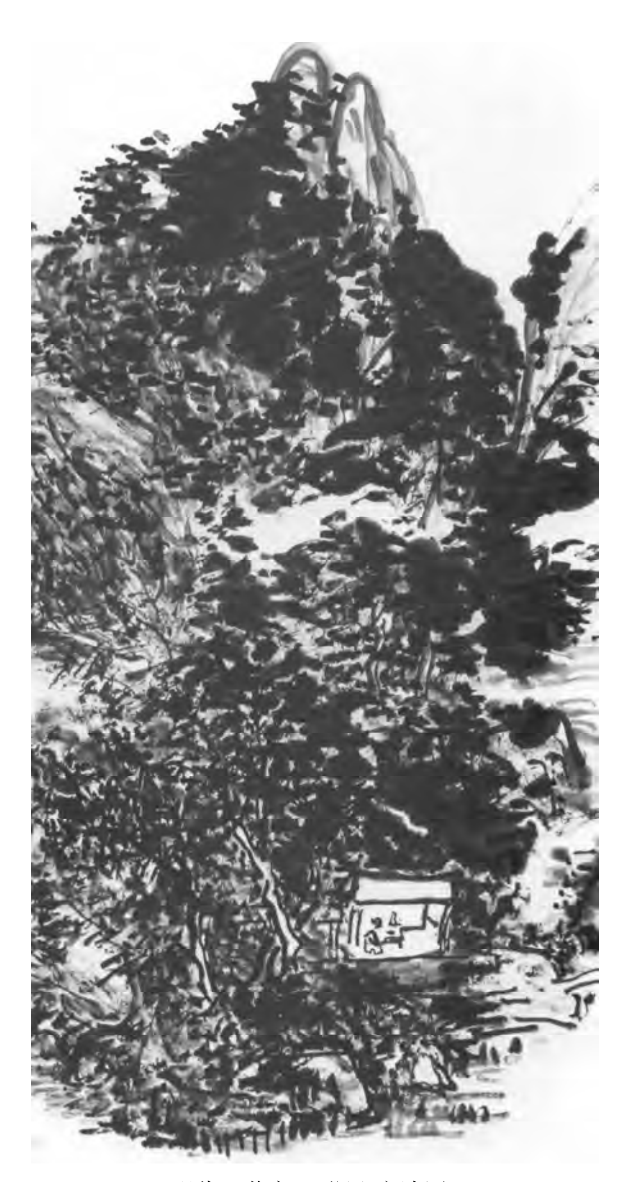
【用粉以无粉气为度】 清代蒋骥《传神秘要·用粉》：“用粉以无粉气为度，此事常有过之不及之弊。”蒋骥认为画中施粉以看不见粉气为佳：“太过者，虽无粉气未免笔墨重浊；不及者，神气不完，即无生趣。故画法从淡而起，加一遍自然深一遍，不妨多画几层。淡则可加，浓则难退。须细心参之，以恰好为主。” （邵晓峰）

【色彩相和】 清代方薰《山静居画论》：“设色不以深浅为难，难于色彩相和，和则神气生动，否则形迹宛然，画无生气。”指设色不能以深浅作为难易标准，而是难在色彩相和。这里的“和”就是和谐，指作画时众色并置却能取得统一。

（邵晓峰）

【不齐之齐三角觚】 黄宾虹《画学篇》：“顾（恺之）、陆（探微）、张（僧繇）、展（子虔）真（一作‘务’）内美，不齐之齐三角觚。”觚：木简，古人用以书写。《急就篇》卷一：“急就奇觚与群异。”注：“觚者，学书之牍，或以记事，削木为之，盖简之属。”其形，有三面、六面，或八面，皆可书。由于每面有棱角，故谓之觚。《王伯敏美术论文选·释“三角觚”》：“觚既可以三面为三角，而且又是不等边，因此论画法者借此作比拟。历代论者，向以为绘画艺术的表现，一方面讲求法则，一方面强调灵活性。所谓‘齐’是一种规则，‘不齐’是变化，也是灵活性之喻。中国画的艺术表现，往往寻求对立中的调和（统一），所以在论画中，常常提到‘齐而不齐’，也提到‘乱而不乱’、‘不似之似似之’。或云‘疏疏密密’、‘浓浓淡淡’、‘虚虚实实’，以及‘干裂秋风，润含春雨’等等。觚者三面，三面不一样；觚有三角，三角不等边，是一种多样统一的体式，于是被借喻。譬如画石，有所谓‘石分三面’，这三面表现石块的立体性，如果三面相等，作为自然物的自然美来要求，就会觉得这块石缺少变化而乏趣。黄宾虹曾说：‘作画应使其不齐而齐，齐而不齐，此自然之形态，入画更应注意及此。’总之，‘齐而不齐三角觚’，是对艺术表现的一种最低、也是最高的要求，既要求入乎规矩法度之中，又要超乎规律法度之外。” （周积寅 王凤珠）

【粗而不乱，虽工而不软弱】 《黄宾虹画语录》：“粗而不乱，虽工而不软弱。”一般的画家在作画时，画风粗放了就会凌乱，工细了就会软弱。为了克服这一问题，就需要在意识中强调粗放而不凌乱，工细而不软弱。实际作画时做到了这一点，作品自然更胜一筹。 （邵晓峰）



现代·黄宾虹《深山夜读图》

·中国画风格流派论·

1. 风格论

【风格】 唐代窦蒙《画拾遗录》"冯提伽"条："寺壁皆有合作，风格精密，动若神契。"唐代李嗣真《续画品录》"郑法士"条："气韵标举，风格遒俊。"清代金农《画梅题记》："画梅须有风格，风格宜瘦不在肥耳。"与当今绘画上所用的"风格"同义。绘画风格是画家在创作中表现出来的艺术特色和创作个性。画家由于生活经历、立场观点、艺术素养、个性特征的不同，在处理题材、驾驭体裁、描绘形象、表现手法和运用语言等方面都各有特色，这就形成了作品的风格。风格体现在绘画作品的内容和形式的各要素中。个人风格是在时代、民族风格的前提下形成的，但时代、民族的风格又通过个人风格表现出来。"画乃吾自画"（东晋王廙语）、"格因品殊"（清代笪重光语）、"自立门户"（清代郑燮语）、"惟作书画必须处处有我"（清代松年语）、"风格也就是画中之'我'"（潘天寿语）等，无不是强调画家的个人风格。"黄家富贵，徐熙野逸"（北宋郭若虚语）反映了不同的个人风格。在同一时代，所有画家的作品中，看到的基本特点的类似和统一性，这叫做时代的风格。汉魏六朝之画"迹简而意淡"，初盛唐之画"雄浑壮丽"，晚唐之画"清丽而渐渐薄"（清代原济语），反映了不同的时代风格。由于个人、时代和历代的绘画风格，形成了民族的绘画风格。这种民族风格虽说具体地显现在民族绘画的形式之内，但民族风格也可以说是民族形式的主要内容之一。两个不同的民族，虽说绘画的形式很接近，但风格绝不会相同。我们可以毫不费力地区别出哪是中国画，哪是日本画，就在于风格上的判断。历史上凡是有成就的中国画家，他们所创造的作品，不仅具有独特的个人风格，而且体现了时代风格和民族风格。丰富多彩的现实，只有通过多种独特风格的画家的作品才能在绘画中得到充分的反映。由于客观世界多样性决定了绘画欣赏者的多样的审美需要，也只有多种独特风格的作品才能和它相适应。

（周积寅）



唐·佚名《宫乐图》

【格】 其意有二：①（传）南朝梁萧绎《山水松石格》："或格高而思逸，信笔妙而墨精。"北宋米芾《画史》："董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上，近世神品，格高无与伦比也。"北宋苏轼《书蒲永升画后》："然其品格，特与印板水纸争工拙于毫厘间耳。"指绘画风格。俞剑华说："格是一种范围，又是一种标准。在人则为品格，在画则为风格。风格又是品格的反映。品格不佳，风格也不会佳。所以欲求画上风格出众，必须先求画家品格超群。"②北宋韩拙《山水纯全集·论古今学者》："且人之无学者，谓之无格，无格谓之无前贤之格法也。"清代郑燮《郑板桥集·题画》："未画之前，不立一格，既画之后，不留一格。"指绘画之格法（法度、法则）。俞剑华说："格法是学习传统，风格成于个人。格法有高低之分，必须学其高者，弃其低者。风格有优劣之别，必须力求其优，力去其劣。格法要在能变，不能墨守成规。风格要在能创，须有特殊面貌。欲求画格的高，必须先求人格的高。"（《中国画理论》油印本）（周积寅）

【无格】 北宋韩拙《山水纯全集·论古今学者》："人之无学者，谓之无格。无格者，谓之无前人之格法也。岂落格法而自为超越古今名贤者

欤？……凡学者宜先执一家之体法，学之成就，方可变易为己格则可矣。”格：风格、规格、法则。是谓人不学习，就视为无法则，即无前人之法则，就超过不了古今前贤。必须首先学一家之风格法则，才有可能变为自己的风格。（王凤珠）

【上格】 北宋韩拙《山水纯全集》：“画者初观而可及，究之而妙用益深者上也。有初观而不可及，再观而不可及，穷之而理法乖异者下也。画譬如君子欤？显其迹而如金石，著乎行而合规矩，亲之而温厚，望之而俨然，易事而难悦，难进而易退，动容周旋，无不合于理者，此上格之体，有若是而已。画犹如小人欤？以浮言相胥，以矫行相尚，近之而取侮，远之而有怨，苟媚谄以自合，劳诈伪以自蔽，旋为交构，无一循乎理者，此卑格之体，有若是而已。”君子：有道德者。小人：无道德者。以画如有道德者比拟上等的绘画风格，名曰上格。以画如无道德者比拟下等的绘画风格，名曰卑格。

（王凤珠）

【卑格】 与“上格”相对而言。以画如无道德者（小人）比拟下等的绘画风格为“卑格”。参见“上格”。（王凤珠）

【绝格】 北宋郭若虚《图画见闻志》卷六：“昔吴道子画钟馗，衣蓝衫，鞹一足，眇一目，腰笏巾而蓬发，以左手捉鬼，以右手抉其鬼目。笔迹遒劲，实绘事之绝格也。”绝格：指绝妙之格法。（冯超）

【正格】 清代范玑《过云庐画论》：“士夫气磊落大方，名士气英华秀发，山林气静穆渊深，此三者为正格。其中寓名贵气、烟霞气、忠义气、奇气、古气，皆贵也。若涉浮躁、烟火、脂粉皆尘俗气，病之深者也。必痛服对症之药，以清其心，心清则气清矣。更有稚气、衰气、霸气，三种之内，稚气犹有取焉。又边地之人多野气，释子多蔬笋气，虽难厚非，终是变格。匠气之画，更不在论列。”“正格”与“变格”相对，指绘画具有刚正磊落的气势和秀拔脱俗的品格，要求必备“士夫气”、“名士气”、“山林气”。（王宗英）

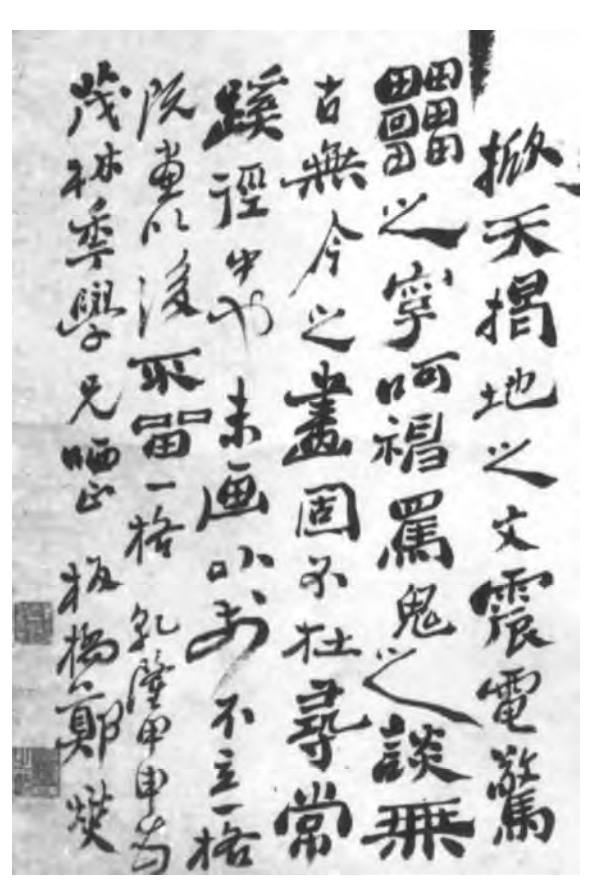
【变格】 清代范玑《过云庐画论》：“士夫气磊落大方，名士气英华秀发，山林气静穆渊深，此三者为正格。其中寓名贵气、烟霞气、忠义气、奇气、古气，皆贵也。若涉浮躁、烟火、脂粉皆尘俗气，病之深者也。必痛服对症之药，以清其心，心清则气清矣。更有稚气、衰气、霸气，三种之内，稚气犹有取焉。又边地之人多野气，释子多蔬笋气，虽难厚非，终是变格。匠气之画，更不在论列。”指绘画沾染了尘俗之气，损害了绘画的品格。（王宗英）

【格致】 北宋欧阳修《归田录》卷二：“昌（赵昌）花写生逼真，而笔法软俗，殊无古人格致。”格致指风格情趣。（周积寅）

【格因品殊】 清代笪重光《画筌》：“绘事之传尚矣。代有名家，格因品殊；考厥生平，率多高士。”指绘画风格因画家人品不同而有所区别。殊：殊异，不同。清代王翚、恽寿平评曰：“此言人与画合。”（黄戈）

【或格高而思逸，信笔妙而墨精】 （传）南朝梁萧绎《山水松石格》：“或格高而思逸，信笔妙而墨精。”格：风格。思：思想、构思。逸：超迈、不守故常。信：诚然。俞剑华《中国画论选读》释云：“画家不同，画风也多样。有的风格很高且思想超逸，也有的用笔巧妙而运墨精彩。”（荆琦）

【未画以前，不立一格；既画以后，不留一格】 清代郑燮《板桥题画·乱兰乱竹乱石与汪希



清·郑燮《兰竹石》题款

林》："未画以前，不立一格；既画以后，不留一格。"其意是说，在未作画前，不要受某种固有的格法所限制，以利于充分发挥画家的想象力、创造力，产生出崭新的格法；作画后，也不要停留在已取得的创造上，必须继续不断地探求更新的格法。这样才能日益提高画家自身的创作水平，使艺术生命之树常青。（周积寅）

【宋画吴冶】 西汉刘安《淮南子·修务训》："宋画吴冶，甚为微妙，尧舜之圣，不能及也。"王振德《中国画论通要·赋色章》简注："宋地（河南一带）和吴地（浙江一带）的绘画。冶，赋色，代绘事。"（王凤珠）

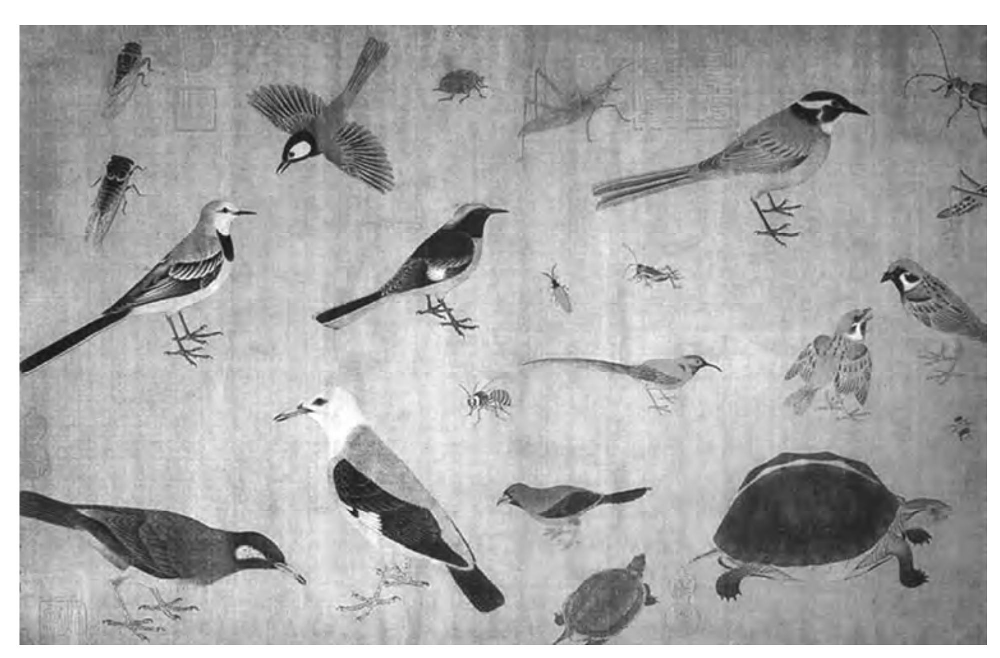
【吴装】 北宋郭若虚《图画见闻志·论吴生设色》："尝观（吴道子）所画墙壁卷轴，落笔雄劲而傅彩简淡。或有墙壁间设色重处，多是后人装饰。至今画家有轻拂丹青者，谓之吴装。"（万叶）

【黄家富贵，徐熙野逸】 北宋郭若虚《图画见闻志·论徐黄体异》："谚云：'黄家富贵，徐熙野逸。'""宋代花鸟画继承和发展了五代花鸟画的艺术成就，来自西蜀的黄筌和来自南唐的徐熙对宋代花鸟画的发展都产生了很大的影响，但黄氏父子和徐熙的花鸟画在风格技法上有很大的不同，所谓'黄家富贵，徐熙野逸'。郭若虚指出，两家的不同表面上是因为他们各自取材不同，如黄氏父子多画宫苑中的珍禽奇花，黄为官，徐一生布衣。由于身份地位不同，所处的环境也就不同，因此取材有别，艺术情趣也迥异，从而造成绘画风格的差异，但两人在画艺上各有千秋。郭若虚从身份地位和生活环境入手，分析画家不同风格的成因，有其道理，评价也很客观公正。"（周锋编著《丹青意趣——绘画艺术文粹》）（荆琦）

【体】 东晋顾恺之《论画·清游池》："作山形势者，见龙虎杂兽，虽不极体，以为举势，变动多方。"南齐谢赫《画品》"毛惠远"条："神鬼及马，泥滞于体，颇有拙也。"此指作品的体貌，即风格。（周积寅）

【疏密二体】 唐代张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》："顾、陆之神，不可见其盼际，所谓笔迹周密也。张、吴之妙，笔才一二，象已应焉。离披点画，时见缺落，此虽笔不周而意周也。若知画有疏密二体，方可议乎画。"葛路《中国绘画理论发展史》释云："顾、陆的线造形用笔周密；张、吴的线造形用笔疏略。这样不仅从线的形式美分为两大派，也从造形上分为两大派。成功的画家都有自己的风格，如杜甫诗云'画工如山貌不同'。形成风格的因素很多，其中包括用笔的意趣和特点。"（荆琦）

【曹家样】 曹，指曹仲达，北齐画家，以画佛像最为工，唐代张彦远《历代名画记》称"曹（仲达）创佛事画。佛有'曹家样'、'张（僧繇）家样'及'吴



五代·黄筌《珍禽图》

家样'"。并引宣律《三宝感通记》说:"画佛之妙,颇有灵感。"又引用彦悰语:"曹师于袁(倩),冰寒于水,外国佛像,无兢于时。"其所画人物恪守西域画风,衣纹笔法舒展稠密,紧贴肌肤,似乎刚从水中捞出来,人称"曹衣出水"。(王凤珠)

【张家样】 张,指张僧繇,南朝梁画家。唐代张彦远《历代名画记》:"张僧繇点、曳、斫、拂,依卫夫人笔阵图,一点一画别是一巧,钩戟利剑森森然……笔才一二,象已应焉。离披点画,时见缺落,此虽笔不周而意周也。"普通元年(520)萧衍迎达摩,崇信佛教,凡装饰佛寺,多命僧繇图之。尝在一乘寺门上用天竺(古印度)法,以朱红青绿画"凹凸花",有立体感。张彦远便把张氏之佛事画称为"张家样"。并将其与吴道子同归于"疏体"。

(王凤珠)

【吴家样】 吴,指吴道子,唐代画家。擅画道释人物,画佛像圆光,屋宇柱梁,弯弓挺刃,皆一笔挥就,不用规矩。早年行笔较为细,风格稠密;中年雄放,变为遒劲,线条富有运动感,粗细互变,线型圆润似"莼菜条",点画之间,时见缺落,有笔不周而意周之妙。后人把他与张僧繇并称"疏体",以别于顾恺之、陆探微劲紧连绵较为古拙的密体。所写衣褶,有飘举之势,而曹仲达所作外国佛像,衣纹紧窄,世谓"吴带当风,曹衣出水"。吴喜欢用焦墨钩线,略敷淡彩于墨痕中,足显意志,又称"吴装"。唐代张彦远《历代名画记》把吴道子之佛事画称为"吴家样"。(周积寅)

【吴装】 见"吴家样"条。

【周家样】 周,指周昉,唐代画家。工画仕女,初效张萱,后则小异。创制具有华丽丰肥的"水月观音",雕塑者和画家仿之,人称"周家样"。

(周积寅)

【燕家景致】 燕家,指北宋画家燕文贵(约967～1044)。初师郝惠,不为师法所囿,所作山水,细密清润,自成一家。北宋刘道醇《圣朝名画评》称之为:"燕家景致"。(周积寅)

【觚觚拐拐自有性】 清代傅山《题自画山水》:"天下有山遁之精,不恶而严山之情。谷口一桥摧诞岸,峰回虚亭迟瘦形。直瀑飞流鸟绝道,描眉画眼人难行。觚觚拐拐自有性,娉娉婷婷原不能。问比画法古谁是,投笔大笑老眼瞠。法无法也画亦尔,了去如幻何亏成。"觚,指棱角。拐,是弯曲的意思。"觚觚拐拐"是弯弯曲曲、有棱有角,不顺滑之意。傅山此诗表达了自己的性格和艺术风格有棱有角不媚俗的特点,虽然不媚俗,但艺术家正是通过这种觚觚拐拐的审美取向保持住了自己的独特人格情操和艺术格调。(陈见东)

【画乃吾自画,书乃吾自书】 唐代张彦远《历代名画记》卷五载东晋王廙语:"余兄子羲之……今始年十六,学艺之外,书画过目便能。就予请书画法,余画《孔子十弟子图》以励之。画乃吾自画,书乃吾自书。吾余事虽不足法而书画固可法。欲汝学书则知积学可以致远,学画可以知师弟子行己之道。又各为汝赞之。""画乃吾自画,书乃吾自书"为千古创作的名言。书画是艺术,艺术必须有个性,有特点,要有书画家自己的面目。

(周积寅)

【自家面目】 明代沈颢《画麈》:"古来豪杰不得志于时,则渔耶、樵耶,隐而不出。然尝托意于柔管、有韵语、无声诗,借以送日。故伸毫构景,无非拈出自家面目。"自家面目,即指画家个人风格。

(陈见东)

【我神他神之别】 清代刘熙载《艺概·书概》:"书贵入神,而神有我神他神之别。入他神者,我化为古也;入我神者,古化为我也。"书画创作的风格神韵,不同的作者之间风格神韵有着很大的差别。学习前人方法,学得前人的风格神采,就是拥有"他神";如果能够创立自己的神采,把古人的东西吸收变化,就是拥有"我神"。书画创作,重要的是形成"我神",即形成具有个性特色的艺术风格。(李芹)

【一文一武】 北宋韩拙《山水纯全集·论观画别识》:"(王诜)偶一日于赐书堂,东挂李成,西挂范宽。……李公家法,墨润而笔精。烟岚轻动而对面千里,秀气可掬……范宽之作,如面前真列,峰峦浑厚,气壮雄逸,笔力老健。此二画之迹,真一文一武也。"王诜博学,品画见解独到,概说出李成、范宽两位画家的不同风格。(耿剑)

【集其大成,自出机杼】 明代莫是龙《画说》:"(董其昌)画平远师赵大年,重山迭嶂师江贯道,皴法用董源麻皮皴及《潇湘图》点子皴,树用北苑、子昂二家法,石用大李将军《秋江待渡图》及郭忠恕《雪景》。李成画法有小帧水墨及著色青绿,俱宜宗之。集其大成,自出机杼,再四五年,文、沈

二君，不能独步吾吴矣。”大成：大有成就。机杼：比喻创意构思。是谓作画要广采历代名家之长，熔于一炉，自出创意构思，成一家风貌。（周积寅）

【书与画天生自有一人职掌一人之事】 清代石涛《大涤子题画诗跋》卷一：“荆、关耶？董、巨耶？倪、黄耶？沈、文耶？谁与安名？余尝见诸名家，动辄仿某家，法某派。书与画天生自有一人职掌一人之事，必欲实求其人，令我从何处说起？”石涛是清代山水画的集大成者。在创作上，他不甘被古人的成法所缚，而是主张“借古开今”、“我自用我法”，在继承传统与师法自然的基础上，别出心裁，勇于创新。他认为书画艺术是不能守某法、守某派的，必须要有自己的风格面貌，正所谓“书与画天生自有一人职掌一人之事”。（万叶）

【各写其本来面目】 清代钱泳《履园画学》：“故凡古人书画，俱各写其本来面目，方入神妙。董思翁尝言：‘董源写江南山，米元章写南徐山，李唐写中州山，马远，夏圭写钱塘山，赵吴兴写苕霅山，黄子久写虞山是也。’余谓画美人者亦然。浙人像浙脸，苏人像苏妆，或各省画人物者，亦总是家乡面貌，虽用意临写，神采不殊。盖习见熟闻，易入笔端耳。犹之倪元林是无锡人，所居祇陀里，无有高山大林、旷途绝□之观，惟平远荒山、枯木竹石而已。故品格超绝，全以简淡胜人。是即所谓本来面目也。”画家一般都描绘自己所熟悉的景物，习见熟闻，易入笔端。钱泳以诸多名家为例，说明他们的风格并不是刻意造出来的，而是他们关注生活中所熟悉的真山真水，自然而然形成自己独有的风格面貌。（张曼华）



南宋·夏圭《西湖柳艇图》

【不循索画者意，亦不固执己意】 清代李鱓题《花鸟》条屏：“不循索画者意，亦不固执己意。”李鱓借“不循索画者意，亦不固执己意”的主张说明自己的作品并没有一味投合买画者的口味而趋于流俗，仍然坚持自己的绘画风格。（张曼华）

【诗中须有我，画中亦须有我】 清代邵梅臣《画耕偶录》：“诗中须有我，画中亦须有我。师事古人则可，为古人奴隶则断乎不可。”这里所说的诗、画中的“我”，是指诗人、画家自己的个性，对客观事物的独特感受，新颖的艺术语言，以及与众不同的构思、风格等，而不是自我吹嘘、自我标榜。这是符合艺术创作规律的。法国雕刻家罗丹说：“所谓大师，就是这样的人：他们用自己的眼睛去看别人见过的东西，在别人司空见惯的东西上能够发现出美来。拙劣的艺术家永远戴别人的眼镜。”（《罗丹艺术论》）书画家也是一样，画中“有人无我”，也就是那种“戴别人的眼镜”的“拙劣”画家的产品，是不可能有什么生命力的。（周积寅）

【作书画必须处处有我】 清代松年《颐园论画》：“吾辈处世不可一事有我，惟作书画必须处处有我。我者何？独成一家之谓耳。此等境界全在有才，才者何？卓识高见，直超古人之上，别创一格也。如此方谓之画才。譬如古人画山作披麻皴，我能少变，更胜古人之板滞。苔点不能松活苍茫，我能笔笔灵动，此即善变之征验。种种见景生情，千变万化，如此皆画才也。仅恃临本倚傍，一旦无本，茫无主见，一笔不敢妄下，此不但无才更乏画学也。必须造化在手，心运无穷，独创一家，斯为上品。”（黄戈）

【吴带当风，曹衣出水】 北宋郭若虚《图画见闻志·论曹吴体法》：“曹吴二体，学者所宗。”按

唐代张彦远《历代名画记》称："北齐曹仲达者，本曹国人，最推工画梵像，是为曹。谓唐吴道子曰吴。吴之笔其势圆转而衣服飘举，曹之笔其体稠叠而衣服紧窄，故后辈称之曰：'吴带当风，曹衣出水'。""吴带当风，曹衣出水"，是中国古代人物画中两种相对的衣服褶纹的表现程式。这两种风格，也流行于古代雕塑、铸像。一说曹，指三国吴的曹不兴，吴指南朝宋的吴暕。（周积寅）

【三家山水】 北宋郭若虚《图画见闻志·论三家山水》："画山水惟营丘李成、长安关仝、华原范宽，智妙入神，才高出类。三家鼎峙，百代标程。"李成、关仝、范宽虽同法荆浩，属于北方山水画派系统，但由于生活在三个不同地区，对大自然的感受不同，所描绘的对象不同，形成了三个地区三家显然不同的艺术风格。（周积寅）



五代·关仝《关山行旅图》

【画体】 南齐谢赫《画品》"毛惠远"条："画体周赡，无适弗该。"体：指风格。魏曹丕《典论·论文》："惟通才能备其体。"最早用来分析建安作家诗文之风格。"画体"一词由谢赫在中国画论中首次提出，是评毛惠远的绘画风格周密丰满，无处不尽备。北宋郭若虚《图画见闻志·叙论》卷一《论徐黄体异》一节，就是论述的"黄家富贵，徐熙野逸"两种不同的画体即绘画的两种风格。

（周积寅　王凤珠）

【画分时代】 清代华翼纶《画说》："画分时代，一见可知。"绘画属于上层建筑的范畴，"笔墨当随时代"（清代原济《大涤子题画诗跋》卷一），是时代的产物，是时代精神的反映。唐代张彦远《历代名画记·论画六法》卷一："上古之画，迹简意淡而雅正，顾陆之流是也；中古之画细密精致而臻丽，展郑之流是也；近代之画，焕烂而求备。"明代张泰阶《宝绘录》卷一："古今之画，唐人尚巧，北宋尚法，南宋尚体，元人尚意，各各随时不同，然以元继宋，足称后劲。"清代钱泳《履园画学》："唐、宋之法，以刻画为工；元、明之法，以气韵为工；本朝恽南田则又以姿媚为工矣。然三者，皆所难能也。"可见，不同时代画家的绘画技法、风格以及审美观都呈现出时代的差异。（周积寅）

【风趣】 南齐谢赫《画品》"戴逵"条："情韵连绵，风趣巧拔。"风趣：风格，意味。认为戴逵的画情韵深远无穷，风格意味奇巧高峻。（王凤珠）

【风致】 元代汤垕《画鉴》："近世龚圣予先生……尝自画《瘦马》，题诗曰：'一从云雾降天阙，空进先朝十二闲。今日有谁怜骏骨，夕阳沙岸影如山。'此诗脍炙人口，真有盛唐风致。"犹言风度、情趣、品格。（周积寅）

【裁构淳秀，出韵幽淡与风骨奇峭，挥扫躁硬】 清代沈颢《画麈》："禅与画俱有南北宗，分亦同时，气运复相敌也。南则王摩诘裁构淳秀，出韵幽淡，为文人开山……北则李思训，风骨奇峭，挥扫躁硬，为行家建幢。"裁构：体裁构思。淳秀：质朴秀美。出韵：超逸的气韵、突出的神韵。幽澹：幽静而恬淡。奇峭：奇特峭拔。躁硬：急躁坚硬。俞剑华《中国山水画的南北宗论》评曰："沈颢虽在

董其昌后不久，但对于分宗说已大加发展。对于南宗定出‘裁构淳秀，出韵幽淡’的优点。对于北宗则定出‘风骨奇峭，挥扫躁硬’的缺点。且明白说南宗是文人，北宗是行家。最后把浙派戴进、吴伟、张路等人定以‘日就狐禅，衣钵尘土’的罪名。反对浙派的旗帜大为鲜明。而南北分宗说的真正目的，莫、董等人含糊其辞者，也借沈氏的口都和盘托出了。” （张曼华）

【平淡】 南朝梁锺嵘《诗品·晋宏农太守郭璞诗》：“宪章潘岳，文体相辉，彪炳可玩，始变永嘉平淡之体。”平淡：指平常自然的艺术风格。北宋米芾《画史》：“董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上。”“平淡”一词在中国画论中首次出现。

（周积寅　王凤珠）

【豪迈】 北宋刘道醇《圣朝名画评》“王霭”条：“霭之为画也，可谓至矣。意思婉约，笔法豪迈，皆不下王瓘，惟气焰稍劣耳。”豪迈，谓豪放不羁；气魄大。 （王凤珠）

【高迈】 元代汤垕《画鉴》：“米芾元章天资高迈，书法入神，宣和立书画学擢为博士。初见徽宗进所画《楚山清晓图》，大称旨。”高迈，犹高超，谓超乎世俗。 （周积寅）

【清润】 元代汤垕《画鉴》：“王诜字晋卿，学李成山水，清润可爱。”清润即清淡滋润。（周积寅）

【浑古】 清代恽寿平《南田画跋》：“华原小帧，丘壑精深，笔力遒拔，思致极浑古。”浑古即浑厚古朴。（周积寅）

【闲适】 元代汤垕《画鉴》：“裴宽善画小马，宣和所藏一卷，余尝见之，作山林间小马十数，萧散闲适，笔甚闲雅，真奇作也。”闲适即清闲安适。 （周积寅）

【萧散】 元代汤垕《画鉴》：“裴宽善画小写，宣和所藏一卷，余尝见之，作山林间小马十数，萧散闲适，笔甚闲雅，真奇作也。”萧散即潇洒闲散。 （周积寅）

【沉著】 清代戴熙《习苦斋画絮》：“沉著易，空灵难。”沉著：此指深沉有力，凝重稳健的绘画风格，表现为壮美、崇高、阳刚之美的审美特征。

（周积寅）

【空灵】 一作“灵空”、“空妙”、“虚灵”。明初李日华《六研斋三笔》：“境地愈稳，生趣愈流。多不致逼塞，寡不致凋疏，浓不致泻秽，淡不致荒幻，是曰灵空、曰空妙，以真显现出没，全得造化真迹耳。”空灵，谓超逸灵活，不着迹象。俞剑华辑《石涛题画选录》：“古人立一法非空闲者，公闲时拈一个虚灵只字，莫作真识想，如镜中取影。山水真题，须是入野看山时，见他或真或幻，皆是我笔头灵气。下手时他人寻起止不可得，此真大家也，不必论古今矣。”清代黄钺《二十四画品·空灵》：“栩栩如动，落落不群。空兮灵兮，元气絪缊。骨疏神密，外合中分。自饶韵致，非关烟云。香消炉中，不火而薰。鸡鸣桑颠，清扬远闻。”所谓“以真显现出没”、“或真或幻”、“骨疏神密”、“外合中分”，讲的是迹简意丰，实中有虚，虚中有实，是一种虚空灵妙的绘画风格。 （周积寅）

【灵空】 参见“空灵”条。

【空妙】 空虚奥妙。参见“空灵”条。



清·沈宗骞《山水图》（之一）



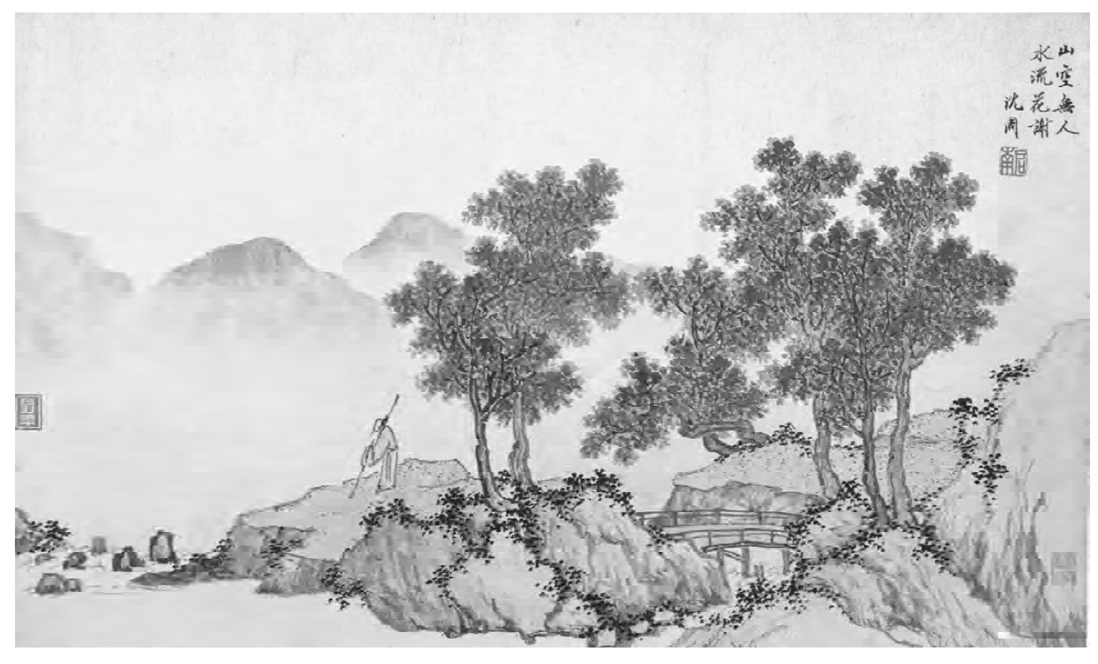
明·孙克弘《梅竹图》

【天真】 北宋米芾《画史》:"董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上，近世神品格高无与比也。"元代汤垕《画鉴》论观画之法:"先观天真，次观意趣。""天真"，最早见于《庄子·渔父》:"礼者，世俗之所为也;真者，所以受于天也，自然不可易也。故圣人法天贵真，不拘于俗。"后因谓未受礼俗影响的本性为"天真"。与自然、天然含义相近。唐代杜甫《寄李白》:"剧谈怜野逸，嗜酒见天真。"亦指心地单纯、朴实不虚伪。如天真烂漫。运用到绘画评论上，是求自然情趣，反对人工雕饰。 (周积寅)

【冲淡】 明代王世贞《跋赵孟頫〈重江叠嶂图〉卷》(《故宫书画录》卷四):"赵文敏公此图，冲淡简远，意在笔外，不知李营丘何如，骎骎欲度荆、关前矣。"冲淡：指冲和(恬淡平和)淡泊(清净寡欲)的艺术风格，表现出柔美、秀美的审美特征。冲淡与"枯淡"、"平淡"相近，与"绮丽"、"纤秾"相对。 (周积寅)

【枯淡】 明代李开先《中麓画品》:"沈石田如山林之僧，枯淡之外，别无所有。"枯淡：枯槁淡泊，指形式质朴干练而内容丰富的艺术风格。李开先在论述"画有六要"时指出:"三曰老笔法。如苍藤古柏，峻石屈铁，玉拆、缶罅。"即以枯笔以求"枯淡"之境。枯淡与"冲淡"、"平淡"相近，与"绮丽"、"纤秾"相对。 (周积寅)

【清新】 北宋苏轼《书鄢陵王主簿所画折枝



明·沈周《落花诗意》

二首》:"诗画本一律,天工与清新。"常指清丽新颖的艺术风格,表现为秀美、柔美的审美特征。明代杨慎《清新庾开府》释云:"清者流丽而不浊滞;新者创见不陈腐也。"谓其清,与唐代司空图《二十四诗品》中的"清奇"相近;谓其新,与南朝梁刘勰《文心雕龙·体性》中风格"八体"之一的"新奇"相近。"新奇者,摈古竞今,危侧趣诡者也。"故"清新"同其他审美风格有密切联系,诸如清淡、清雅、清俊、清朗、清丽等。"清新"如果带秀气,就成为俊逸;加上洒脱,就成为飘逸;带点柔细,就可入于婉约;伴以激昂,就会有豪放了。可见,"清新"同其他风格搭配,亦能创造出崭新的风格形态,具有多姿多变的特点。(参见《中国古典美学辞典》"清新"条)

(王凤珠)

【高古】 清代王时敏《西庐画跋》:"王石谷囊括古人,凌轶近代……诸法具备,变幻无穷,一以高古莽苍为主。"高古:指高尚古朴、意境深远的艺术风格,表现为柔美、秀美的艺术特征。

(周积寅　王凤珠)

【笔意在品格取韵有八种】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论意》卷一论山水:"作画须先立意,若先不能立意而遽然下笔,则胸无主宰,手心相错,断无足取。夫意者笔之意也。先立其意而后落笔,所谓意在笔先也。然笔意亦无他焉,在品格取韵而已。品格取韵则有曰简古,曰奇幻,曰韶秀,曰苍老,曰淋漓,曰雄厚,曰清逸,曰味外味。种种不一,皆所谓先立其意而后落笔,而墨之浓淡焦润,则随意相配,故图成而法高,自超乎匠习之外矣。"俞剑华按:"立意范围甚广,不仅笔意。"(《中国画论类编》下卷)。罗未子《谈中国画的特点》:"这个(意在笔先)'意'字包括的内容很广,如果具体的说,一张画的构图,取景造形的准确与传神,情节的安排与细节的描写,使整个画面产生一种音乐感和文学感,都是在'意'字上下工夫才能引起观者的共鸣,才能引人入胜。"郑氏所云八种笔意,即用笔表现各种不同作品之意,归于在"品格取韵"上。

(周积寅)

【简古】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论意》卷一论山水:"意欲简古,笔须少而秃拙,笔笔矫健,笔笔玲珑,不用多皴擦,用笔多浓,复染以水墨,设色不宜艳,墨绿墨赭,乃得古意。"(王凤珠)

【奇幻】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论意》卷一论山水:"意欲奇幻则笔率形颠,最忌平匀,布置则从意外立局,疏密纵横,不以规矩,准绳较尺寸,若非人间寻常可到之处,庶可拟作奇幻。"(王凤珠)

【韶秀】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论意》卷一论山水:"意欲韶秀,笔长尖细,用力筋韧,用墨光洁,望之袅娜如迎风杨柳,丰姿如出水芙蓉,斯为得之。"

(王凤珠)

【苍老】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论意》卷一论山水:"意欲苍老,笔重而劲,笔笔从腕力中折出,故曰有生辣气。墨主焦,景宜大,虽一二分合,如天马行空,任情收止。"(王凤珠)

【淋漓】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论意》



现代·刘海粟《黄山白龙桥》

卷一论山水："意欲淋漓，笔须爽朗流利，或重或轻，一气连接，毫无凝滞，墨当浓淡湿化，景宜新雨初晴，所谓'元气淋漓障犹湿'是也。" （王凤珠）

【雄厚】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论意》卷一论山水："意欲雄厚，笔圆气足，层叠皴起，再三加擦，墨宜浓焦，复用水墨衬染，景不须多，最忌琐碎，峭壁乔松，一亭一瀑为高。" （王凤珠）

【清逸】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论意》卷一论山水："意欲清逸，笔简而轻，轻中有力，交搭处明白简洁，景虽少，海阔天空，墨以淡为主，不可浓密加多。" （王凤珠）

【媚】 历代画论中含义有二：①南齐谢赫《画品》"吴暕"条："体法雅媚，制置才巧。"南朝陈姚最《续画品》"沈粲"条："笔迹调媚，专攻绮罗。"唐代张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》卷二评陆探微画："精丽润媚，新奇绝妙。"指美好的意思。②五代后梁荆浩《笔法记》："巧者，雕缀小媚，假合大经，强写文章，增邈气象，此所谓实不足而华有余。"荆浩将媚视为华的表现，巧是以华饰实。他在论笔有"四势"时说："苟媚者无骨"。所谓"四势"是筋、肉、骨、气。媚，即无骨的象征，显然也是贬义。北宋韩拙《山水纯全集》："画者惟务华媚而体法亏。"葛路《中国绘画美学范畴体系·遒媚》评说："韩拙与荆浩都是把媚看作外表上的华丽，因此画家沾染了这种习气就会以华饰实，画格不会高的，也即俗格之意。这同谢赫说的'体法雅媚'正好相反。大概到了元代，媚这个审美范畴贬义性增多了。元人讲求作画用笔生率，不赞成媚俗。"明代王履《画楷序》："粗也不失于俗，细也不流于媚。"此将媚、俗并连。清代沈宗骞《芥舟学画编》："丹碧文彩谓之华，亦画道所不废，而我所欲去者，乃是笔墨间一种媚态。"媚态是俗不可耐的意思。鲁迅《论"旧形式的采用"》："宋的院画，萎靡柔媚之处当舍，周密不苟之处是可取的。"鲁迅认为"柔媚"当舍，是因为它含有柔顺谄媚的意思，无疑属于俗格一类。 （周积寅）

【媚态】 清代沈宗骞《芥舟学画编·山水·存质》："丹碧文采之谓华，亦画道所不废。而我所欲去者，乃是笔墨间一种媚态。俗人喜之，雅人恶之，画道忌之。一涉笔端，终身莫浣。"媚态指俗不可耐之风格形态。 （王凤珠）

【柔媚】 《旧唐书·庾準传》："準素寡文学，以柔媚进，既非儒流，其为时所薄。"鲁迅《论"旧形式的采用"》："宋的院画，萎靡柔媚之处当舍，周密不苟之处是可取的。"柔媚，柔顺谄媚的意思，属于俗格一类，故当舍。 （周积寅）

【遒媚】 唐代张彦远《历代名画记》卷八"陈善见"条："僧悰云：'准的于郑，遒媚温润则不及之。'"遒：雄健、强劲。媚：美好。葛路《中国绘画美学范畴体系·遒媚》："遒与媚两个范畴，虽是对立的，又是相济的，兼者难得……遒媚结合为艺术的审美理想，盖受《周易》阴阳相待而又相济的哲学影响。遒代表阳刚之美，媚代表阴柔之美，遒媚结合为一体，则阳刚之美与阴柔之美相得益彰。" （周积寅）

【妩媚】 亦作妩媚。元代汤垕《画鉴》："陆瑾江南人，画《捕鱼图》，大抵宗王右丞，妩媚过之。"妩媚：姿态美好可爱。 （周积寅）

【荒率者，非专以枯淡取胜也】 清代盛大士《溪山卧游录》："作画苍莽难，荒率更难，惟荒率乃益见苍莽。所谓荒率者，非专以枯淡取胜也。钩勒皴擦皆随手变化而不见痕迹，大巧若拙，能到荒率地步，方是画家真本领。余论画诗有云：'粉本倪黄下笔初，先教烟火气全除。荒寒石发千丝乱，绝似周秦篆籀书。'颇能道出此中胜境。"山水画创作有一种表现的是荒凉简率的风格，这并不是指刻意用干枯用笔、浅淡墨色达到的效果。作画要能够钩勒皴擦，变化应用随宜，不见做作的痕迹。除却烟火气，追求荒寒境界，所谓宁静致远，心静自然境界高远，而不在表面的简约、笔墨形式的枯淡。 （李芹）

2. 流派论

【流派】 原指水的支流。《全唐诗（三九）·张文琮咏水》："标名资上善，流派表灵长。"引申为学术文艺方面的派别。宋代胡仲弓《苇航漫游稿二·送丁炼师归福堂》诗："易东流派远，千载见斯人。"清代朱彝尊《曝书堂集（三九）·刘介子诗集序》："南渡以后，尤延之（袤）、范致能（成大）为杨廷秀（万里）所服膺，而不入其流派……斯善于诗者矣。"清代孙承泽《庚子销夏记》云："文进画有最劣者，遂开周臣、谢时臣等之俗，至张平山、蒋三松恶极矣，皆其流派也。" （周积寅）



清·虚谷《松鹤图》

【画派】 绘画流派的简称。在绘画发展的初级阶段,是没有画派的,因为那时的绘画作品往往是人们集体的创作,还没有形成独立的画家及其绘画思想,因而也就没有画家个人的艺术风格。风格是流派产生的前提,没有画家的艺术风格,就谈不上什么绘画流派。从六朝起,作为知识分子的专业画家相继出现,专篇的中国画理论著作不断问世,绘画上的风格与流派也随之形成。中国绘画史上,一个画派的产生、发展与衰亡的原因是多方面的:有客观的原因,也有画家主观的原因;有社会上的经济、政治、哲学、宗教、科学以及文化方面的原因,也有艺术上的原因。有些画派的成因与政治方面的关系比较直接,有的则比较疏远;有的可能主要表现为绘画风格上的斗争;有的可能各种因素兼而有之。不管何种因素,以下三个条件是必须具备的:其一,必须有一批风格相近的画家组成的画家群(自觉的或自发的)。其二,必须有共同的思想感情及创作主张,或由于气质上的接近,或由于取材范围的一致,或由于表现方法、艺术技巧方面的类似而与另一批风格相近的画家群相区别。其三,必须有画派的开派人物,是一个具有延续性并有师承关系的画家群。中国历代各种画派的形成,大都是自发的,他们无组织、无共同纲领或宣言,虽意识到这一画家群体中的一脉相承的关系,但并不意识到自己是某一画派的开派人物或传派者。每一画派多是后来绘画史论家由不同时代画家创作实践及画学主张加以总结而命名的。如明代中期的沈周与其弟子文徵明,山水画名盛当时,从学者甚众,著名的有文伯仁、文嘉、陈淳、王穀祥、陆治、钱穀等。他们均为苏州府人,苏州别名“吴门”,故称之为“吴门画派”。但在当时,他们并未打着“吴门画派”的旗号,而实际上存在这一画派,以沈周为开山祖,以文徵明为领袖。“吴门画派”这一名称,到了明末董其昌跋杜琼《南邨别墅图》册中,才明确提出,并被画史所公认。关于画派的命名,就中国画史而言,大体有以下几种情况:其一,以地名为标志的,如“湖州竹派”、“浙江画派”、“吴门画派”、“松江画派”、“新安画派”、“江西画派”、“娄东画派”、“虞山画派”、“海上画派”、“岭南画派”等。其二,以跨地区跨时代为标志的,如“北方山水画派”、“南方山水画派”等。其三,以某个画家姓名为标志的,如“黄筌画派”、“徐熙画派”、“米派”、“波臣派”、“恽派”等。其四,以艺术表现的特点为标志的,如“疏体”、“密体”、“钩花点叶派”、“没骨派”、“花鸟写生派”、“写意派”等。其五,以美学思想差异为标志的,如“文人画派”、“院体画派”、“南宗画派”、“北宗画派”等。由于历代一些论述对“画派”提及简略,今人也很少作严格之界定。特别以地名为标志的画派,提法比较随意,缺少深入研究,产生了一些混乱现象,造成读者在认识上的模糊,如将“吴门画派”与“吴门四家”、“金陵画派”与“金陵八家”、“新安画派”与“新安四家”、“扬州画派”与“扬州八怪”等混为一谈或画上等号,这有待于通过学术讨论予以澄清。中国画流派的产生,是绘画发展和繁荣的表现,显示了画家在不断探索、开拓艺术道路。各种画派之间自由竞争的结果,是在相互促进中各树一帜。每个画派中都有一批有声望

有成就的画家及其有影响的作品，对中国画坛作出了难以估量的贡献。（周积寅）

【家数】 明代王履《华山图序》："夫家数因人而立名，既因于人，吾独非人乎？夫宪章乎既往之迹者，谓之宗，宗也者从也。其一于从而止乎？可从，从，从也；可违，违，亦从也。违果为从乎，时当违，理可违，吾斯违矣。吾虽违，理其违哉！时当从，理可从，吾斯从矣，从其在我乎？亦理是从而已焉耳。谓吾有宗欤？不拘拘于专门之固守；谓吾无宗欤？又不远于前人之轨辙，然则余也，其盖处夫宗与不宗之间乎？"家数，谓学术或文艺上的流派。（周积寅）

【正脉】 明代何良俊《四友斋画论》："画山水有数家：荆浩、关仝其一家也；董源、巨然其一家也；李成、范宽其一家也；至李唐又一家也。此数家笔力神韵兼备，后之作画者，能宗此数家，便是正脉。"正：纯正，纯一不杂。脉：像血管一样连贯而自成系统的东西。此指在中国古代画派中之画家，品格纯正，因有一脉相传（承）关系，当称之为正脉。不过南宗一派的画论家，有尚南贬北的偏见，视南宗为正脉，北宗为院体。（周积寅）

【正派】 清代沈宗骞《芥舟学画编》："凡派之不正者，创始之人，必是绝顶天资学力，未始不可以信今而传后，其如学者偏不能得其好处，反执其坏处，以为是派应尔，于是一唱百和，遂至滥不可挽。若夫正派，非人品、襟期、学问三者皆备，不能传世，故为之者亦时有之，而卓然可传者，指不能数屈，则正派之足贵也明矣。特是世运迁流，风会亦递下，即有矫然拔俗者，能私淑古人，以绍正传，亦必不能如前人之纯厚浑朴，则非其人之过矣。"正：纯正。派：流派。襟期：抱负。正派：指纯正的画派。此派之画家必须人品高、有抱负、学问深三者皆备，才能算正派。参见"正脉"。（周积寅）

【画欲暗不欲明】 明代董其昌《画旨》："余尝与眉公论画。画欲暗不欲明。明者如觚棱钩角是也，暗者如云横雾塞是也。眉公胸中素具一丘壑，虽草草泼墨，而一种苍老之气，岂落吴下画师甜俗魔境。"是谓绘画不能太"明"，"明"则容易刻露直白，缺乏意蕴。相对而言，"暗"则能够使画面委婉含蓄，就如同云雾笼罩的山水一样，耐人寻味。从这一论述中我们可以看出所谓"明""暗"，并不是简单的指画面本身的明暗，而是一种比喻，是对画面



元·吴镇《洞庭渔隐图》

从技法到意境乃至于风格的综合表达。（刘亚璋）

【门户一分，点刷各异】 明代唐志契《绘事微言》："苏州画论理，松江画论笔，理之所在，如高下大小适宜，向背安放不失，此法家准绳也。笔之所在，如风神秀逸，韵致清婉，此士大夫气味也。任理之过易板痴，易叠架，易涉套，易拘挛无生意，其弊也流而为传写之图障。任笔之过，易放纵、易失款，易寂寞，易树石偏薄无三面，其弊也流而为儿童之描涂。嗟夫！门户一分，点刷各异，自尔标榜，各不相入矣。"苏州画家重理，但容易犯痴板、

叠架等毛病；松江画家重笔，但容易犯放纵，失款等毛病。唐志契针对这种情况给予适当的批评，认为不必为了门户而分门户，故意在技法风格上拉开差距，又相互抑谕。他说："岂知理与笔兼长，则六法兼备，谓之神品。理与笔各尽所长，亦各谓之妙品。若夫理不成其理，笔不成其笔，品斯下矣，安得互相讥刺耶？" （陈见东）

【我法我派】 清代邵梅臣《画耕偶录》："稀奇古怪，我法我派，一钱不值，万钱不卖。"派，即绘画流派。明清之际，绘画流派众多。在此境况下，很多画家常常会以学习和模仿某派某法为标准，将自己的创作方法和作品附于其盛名之下，久而久之，就造成了画坛上千篇一律的所谓"摹古"画风，人人面目相仿，画面没有个人风格。邵梅臣对此提出"我法我派"的主张，指出绘画创作要有个人风格，一定要有"我"的存在。 （万叶）

【近世论画，必严宗派】 清代李修易《小蓬莱阁画鉴》："近世论画，必严宗派，如黄、王、倪、吴知为南宗，而于奇峰绝壁即定为北宗，且若斥为异端。不知南北宗由唐而分，亦由宋而合。如营邱、河阳诸公，岂可以南北宗限之？"是谓不能仅以南北二宗划分所有画家，比如李成（营邱）、郭熙（河阳）等人的作品风貌就既具南宗的秀润，也有北宗的雄奇。诚如清代王士祯《评宋荦论画绝句》云："近世画家专尚南宗，而置华原、营丘、洪谷、河阳诸大家，是特乐其秀润，惮其雄奇，余未敢以为定论也。"俞剑华在《中国山水画的南北宗论》一书中总结出画派发展的规律性的特点："无论何宗何派，创之者多系前一宗派衰弱之时，为了补偏救弊，不得不创立新宗派，马、夏之极而为元四家，浙派之极而有吴派，文徵明之极而有董其昌，北宗弊而南宗兴，南宗弊而北宗尚，固时会之所趋，也是绘画发展规律。""近世论画，必严宗派"是明清时期的时代风尚，在当时倡南贬北的风潮中，李修易能够认真审视南北分宗中的不合理现象，颇有见地。 （张曼华）

【勿拘拘于宗派】 清代李修易《小蓬莱阁画鉴》："近世论画，必严宗派，如黄、王、倪、吴知为南宗，而于奇峰绝壁即定为北宗，且若斥为异端。不知南北宗由唐而分，亦由宋而合。如营丘、河阳诸公，岂可以南北宗限之？吾辈读书弄翰，不过抒写性灵，何暇计及某家皴某家点哉……吾愿学者勿拘拘宗派也。"作画不能被宗派画法所拘束住，要能够吸取各家之长，为我所用。 （李芹）

【写真有二派】 清代张庚《国朝画征录》："写真有二派：一重墨骨，墨骨既成，然后傅彩，以取气色之老少，其精神早传于墨骨中矣，此闽中曾波臣之学也；一略用淡墨钩出五官部位之大意，全用粉彩渲染，此江南画家之传法，而曾氏善矣。""写真"是中国肖像画的传统名称，绘写人像要求形神肖似，所以叫作写真。 （周积寅）

【士人作画，当以草隶奇字之法为之】 明代董其昌《画旨》："士人作画，当以草隶奇字之法为之。树如屈铁，山如画沙，绝去甜俗蹊径，乃为士气。不尔，纵俨然及格，已落画师魔界，不复可救药矣。"清代蒋和《学画杂论・林木窠石》："其用笔或苍古，或秀劲，当与书法相参。思翁论士人作画，当以草隶奇字之法为之。此语尤宜于写林木也。"奇字：王莽时六书之一。大抵根据战国时通行于六国的文字加以改变而成。 （周积寅）

【士气，隶体耳】 明代董其昌《容台集》："赵文敏问画道于钱舜举，何以称士气？钱曰：'隶体耳。画史能辨之，即可无翼而飞，不尔便落邪道，愈工愈远；然又有关捩，要得无求于世，不以赞毁挠怀。'"葛路《中国古代绘画理论发展史》："钱选把隶体视为区分文人画与非文人画的标志，能否做到这一点，关键在于摆脱世俗欲念，心胸淡泊，赞毁置之度外。董其昌及其同辈认为，钱选的论调玄妙难办。在我们看来，钱选不过是说，绘画要有文人气派，必须以书法用笔。他把以书法用笔入画当作文人特有之能事。为此，必须有文人的清高胸襟，'无求于世，不以赞毁挠怀'，这也是文人品格在绘画艺术上的表现。钱选与赵孟頫商讨绘画何以具备士气，结论有两点：一是作画以书法用笔，一是画家要有清高的品格，两者互为联系，互为表里，缺其一，都算不了真正的士气画。" （万叶）

【乐其秀润，惮其雄奇】 清代王士祯《评宋荦论画绝句》："近世画家专尚南宗，而置华原、营丘、洪谷、河阳诸大家，是特乐其秀润，惮其雄奇，余未敢以为定论也。不思史中迁、固，文中韩、柳，诗中甫、愈，近日之空同、大复之皆北宗乎？"俞剑华《中国山水画的南北宗论》释云："明代本来把范宽、李成、荆浩是划归南宗的，郭忠恕是南宗，而郭

熙则为北宗。到了清初，董、巨成了南宗的主流，而范、李、荆、关已无人过问。清代中叶则南宗仅限于元四家，甚至仅有黄公望，故宋荦、王士祯有专尚南宗而置华原、营丘、洪谷、河阳于不顾之论。这种雄奇浑厚、大气磅礴的画，早已束之高阁，只在秀润、小巧、干枯、平淡上讨生活，当然不会再向荆、关、李、范学习。历史方面的司马迁、班固，古文方面的韩愈、柳宗元，诗歌方面的杜甫、韩愈，明代的李梦阳、何景明，都是具有雄厚博大作风的，气魄与荆、关、李、范确有相似之处。宋荦为清代鉴藏名家，非目尽古今，绝不能有此卓见。” （张曼华）

【文人画四大要素】 陈师曾《文人画之价值》：“文人画之要素：第一人品，第二学问，第三才情，第四思想；具此四者，乃能完善。盖艺术之为物，以人感人，以精神相应者也。有此感想，有此精神，然后能感人而能自感也。”俞剑华《中国画论选读》释云：“画家是人类的灵魂工程师，必须具备一定的道德品质，有高尚的人格，才能有感染人、教育人的好作品。至于文人画家，要求更为严格，人品必高，学问必深，才情必富，思想必正，学习必勤，见闻必广，胸襟必宽，诗词必妙，书法必工，然后画出画来，才能合于文人画的标准，才能成为杰出的画家，才能有逸品、神品、妙品的不朽的杰作。”士夫画之所以高于画工画，在于它远远超出了绘画的本身范围，如，苏轼指出，评文同的竹就不能限于其画内：“与可之文，其德之糟粕；与可之诗，其文之毫末。诗不能尽，溢而为书，变而为画，皆诗之余。其诗与文，好者益寡。有好其德，如好其画者乎？悲夫！”（《苏东坡全集》卷二十《文与可画墨竹屏风赞》）总之，中国古代文人在修身养性方面可谓是下足了功夫，信奉儒道释三家思想均不能出修养二字。恰如徐复观先生云：“为人生而艺术才是中国艺术的正统。”（《中国艺术精神》）在中国画的正统观念里，绘画创作不仅仅以技术高低为标准，它已经深入到画者身份、学识、人品等各个方面。 （张曼华）

【北方山水画派】 五代时期生活在中原地区隐居太行山的荆浩，坚持写生，以有笔有墨，塑造了浑厚雄奇的全景山水形象，开创了具有阳刚之美的北方山水画派。弟子关仝继承发展了荆浩的画风，有出蓝之美，自成一家，人称“关家山水”，与荆浩并称“荆关”，共同奠定了北方山水画派。北宋是此派的鼎盛期，李成、范宽、郭熙等人，无不遵



五代·荆浩《匡庐图》轴

依“荆关”传派各具面貌。南宋院体画家李唐、刘松年、马远、夏圭合称“南宋四家”，画风虽从大山大水转向边角之景，但在总体精神上仍保留了北方山水画派的水墨苍劲的阳刚之美。对元代的曹知白、朱德润、唐棣，明代浙派诸家有重大影响，即使一些受南方山水画派影响的画家如赵孟頫、倪云林、沈周、唐寅、王石谷等人，也从北方山水画派中汲取营养。 （周积寅）

【南方山水画派】 亦称“江南山水画派”。以五代南唐山水画家董源、巨然为代表。北宋沈括《梦溪笔谈》：“江南中主时，有北苑使董源善画，尤工秋岚远景，多写江南真山，不为奇峭之笔。其后建业僧巨然祖述源法，皆臻妙理。大体源及巨然画笔，皆宜远观，其用笔甚草草，近视之几不类物象，远观则景物粲然，幽情远思，如睹异境。”北宋米芾《画史》：“董源平淡天真多，唐无此品。在毕宏上，近世神品，格高无比也。峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真；岚色郁苍，枝干劲拔，咸有生意；溪桥渔浦，洲渚掩映，一片江南也。”董源


五代·董源《夏景山口待渡图》局部

的弟子除了巨然，还有刘道士，但成就最大的是巨然，世称“董巨”，为南方山水画派之祖。北宋惠崇、赵令穰、米芾父子，南宋江参、法常（牧溪）、若芬（玉涧）等是传承此派的重要画家。“董巨”的艺术成就，在北宋前期并未受到重视，到了北宋末期，经米芾反复宣传之后，地位逐渐提高，到了元朝，由于赵孟頫的努力，此派大盛。元明以来，学“董巨”者特多，董巨的地位，不仅和大诗人杜甫、大书法家锺繇、王羲之并驾齐驱，而且将他们看成是绘画界之“孔（丘）颜（回）”了。元代的高克恭、赵孟頫、“元四家”、明代“吴派三大家”、清代龚贤、石涛、石溪等人，无不从“董巨”作品中汲取营养，沿着南方山水画派而加以发展和创造的。（周积寅）

【黄筌画派】 为五代花鸟画派的一支，代表画家黄筌（903～965），字要叔，四川成都人。五代西蜀画院权院事。他的花鸟画，全面传承了唐代花鸟画的工笔成就，刘道醇《圣朝名画录》列其为神品。其题材多为宫廷珍禽异卉，造型严谨，用笔工整，赋色明丽，风格特点是“富贵”。沈括《梦溪笔谈》说其主要画法为：“用笔极细，殆不见墨迹，但以轻色染成”。今北京故宫博物院藏《写生珍禽图》是为代表作。西蜀灭亡后，其子黄居寀主导北宋皇家画院，从而“黄家体制”统治当时花鸟画近百年。五代两宋黄筌传人及学习黄筌的著名画家除黄居寀外，尚有黄惟亮、黄居宝、孔嵩、夏侯延祐、僧惠崇、赵昌、赵佶、李迪、李安忠、林椿、李嵩等。元代王渊，明代边文进、吕纪、殷偕，以及清代的宫廷院画家，直至近现代于非闇、陈之佛、李长白等均受其影响。（孔六庆　张倩）

【徐熙画派】 为五代花鸟画派的一支，代表画家徐熙，与黄筌“富贵”风格相对，标立了“野逸”风格：造型松秀、用笔落墨为格、题材汀花野竹，抒写着“志节高迈”、“放达不羁”的文人性情。徐熙（生卒年不详），五代南唐画家，钟陵（今江苏南京）人，出身于江南显族，却布衣一生。其“野逸”与黄家“富贵”，标志着中国花鸟画的最初风格分野。徐熙的“落墨法”，曾自撰《翠微堂记》云“落笔之际，未尝以傅色晕淡细碎为功。”沈括《梦溪笔谈》云“以墨笔画之，殊草草。略施丹粉而已，神气迥出，别有生动之意”。《宣和画谱》称其“骨气风神，为古今之绝笔”。该派重要画家，五代两宋有徐崇嗣、徐崇矩、唐希雅、锺隐、胡擢、梅行思、唐忠祚、李颇、易元吉、崔白、扬无咎、萝窗、法常、梁楷、赵孟坚等。元明清陈琳、沈周、周之冕、陈淳、徐渭、八大、石涛、恽寿平、边寿民以及近现代齐白石等均受其影响。（孔六庆　张倩）

【湖州竹派】 中国画流派之一。北宋元丰元年（1078），北宋画竹名家文同奉命为湖州太守，途中病故，苏轼接任湖州太守，未几坐狱贬黄州。画史上皆谓二人为“湖州竹派”始祖。文同画竹叶创深墨为面，淡墨为背之法，主张画竹必先“胸有成竹”，重写生，北宋郭若虚《图画见闻志》云：“善画墨竹，富潇洒之姿，逼檀栾之秀，疑风可动，不笋而成者也。”苏轼喜爱并擅长画枯木竹石，自认“派出湖州（文同）”，与文同“竹石分流各一时”。传其画竹从地一直起至顶，不分竹节。又传他尝在试院，兴到无墨，遂用朱笔写竹，后人竞效，称为“朱竹”。元代画竹成风，李衎、赵孟頫、高克恭、吴镇、柯九思等，都是湖州竹派继承者。明代莲儒撰《湖州竹派》一卷，凡二十五人，系辑录《画史》、《画继》、《图绘宝鉴》等书而成。（万叶）


北宋·文同《墨竹图》局部



明·吴伟《渔乐图》

【浙江画派】 简称"浙派"。以明代山水画家戴进(1388～1462)、吴伟(1459～1508)为代表。自明初以至嘉靖年间(1368～1566),最高统治者不喜欢"元四家"那种枯寂幽淡的画风,而喜欢南宗院体画的严谨苍劲的画法,有意识地提倡李、刘、马、夏。特别弘治年间,孝宗更喜欢马、夏,流风所及,临摹"南宋四家"的作者,从浙江一隅应时而起,产生了不少名家,其中成就最高的画家是戴进。明代董其昌《容台集·画旨》:"国朝名士,仅戴进为武林(杭州)人,方有浙派之目。"其画风在明代中叶影响甚大,被后世推为浙派的始祖。从学者甚多,杰出的有吴伟。学吴伟的有张路、蒋松、汪肇、史文、李著、姚一川等,吴伟是江夏人,故称江夏派,以吴伟为首的"江夏派",与浙派在画风上大同小异,乃是浙派的一个支流。 (周积寅)

【江夏派】 见"浙江画派"条。

【吴派】 明代中期,以沈周、文徵明为首的吴门画派与明晚期董其昌为首的松江派(松江本属吴地)合称为吴派,就其性质来说,它是文人画派的一支,是以董源、巨然、赵孟頫、"元四家"为宗主的文人画派,与明院体画"浙派"相对峙。沈周、文徵明、董其昌为"吴派"三大家。加上陈继儒,是为"吴派四大家" (周积寅)

【吴派三大家】 见"吴派"条。

【吴派四大家】 是"吴派"条。

【吴门画派】 简称"吴门派"。以明代沈周(1427～1509)及其弟子文徵明(1470～1559)为代表,山水画崇尚五代北宋董、巨、米、高及元四家,与取法南宋院体李、刘、马、夏的浙派风格不同,盛行于明代中期,学者甚众。沈周的家族继承其画风的有沈豳、沈召、沈轸、沈湄、沈颢、沈芦洲等。其弟子及传其画风的有文徵明、张复、项承恩、盛时泰、吴麟、周用、雷田、陈铎、陈焕、陆文、喻希连、孙艾、宗周、谢时臣、陈天定、杜冀龙、朱南雍、李



明·沈周《溪山秋色图》

著、徐弘泽、张宏等。在这些家族和弟子中，能跳出沈周的框子，自成家数的只有文徵明一人。经过文徵明的努力，此派变得更加壮大和巩固，文氏家族中传其画派的有三十余人，其中以文彭、文嘉、文伯仁、文震亨、文淑较为突出。其弟子和传其画风的有五十余人，其中陈道复、谢时臣、陆洛、周之冕、王彀祥、钱彀、周天球、陈师道、居节、孙克弘等，都是成就较高的画家。他们均为苏州府人，苏州别名“吴门”，故称“吴门派”。自文氏之后，所谓“吴门派”，成了文家天下，实际上是文徵明画派了，属文人画派系，不但在山水画上有所创发，在花鸟画上更能推陈出新，自成一系，对清代晚期特别是晚近的影响更为深广。（周积寅）

【松江画派】 晚明松江府治（今属上海市）下有三个山水画派：一、以赵左（文度）为首的称“苏松派”；二、以沈士充为首的称“云间派”；三、顾正谊及其子侄辈，称“华亭派”。其中“苏松”和“云间”都源于宋旭，赵左和宋懋晋同师宋旭，沈士充师宋懋晋，兼师赵左。这些画家，除宋旭外，都是松江府人，故总称“松江派”，而以董其昌为首。（周积寅）



明・董其昌《赠稼轩山水图》

【苏松派】 见“松江画派”条。

【云间派】 见“松江画派”条。

【华亭派】 见“松江画派”条。

【武林画派】 蓝瑛（1586～约 1666），明代画家。字田叔，钱塘（今浙江杭州）人。擅画山水，早年笔墨较为秀润，追摹唐宋元诸家，对黄公望究心尤力。其青绿山水，仿张僧繇没骨法，鲜艳夺目。后漫游南北，风格一变，中年遂自立门户。下笔苍老坚劲，气象峻嶒，颇负时誉，格调近如沈周，稍嫌刻露。不少美术史家称他为“浙派殿军”，并与戴进、吴伟并称浙派三大家。其实他和浙派戴、吴等人的画风并无相近之处，列入浙派，似非所宜。子孟，孙深、涛皆承家学。传其画法和受其影响者甚众。有陈洪绶、禹之鼎、刘度、陈璇、王奂、冯湜、顾星、洪都、田赋、虞蟾等。清沈宗骞《芥舟学画编》称之为“武林派”。（周积寅）

【波臣画派】 简称波臣派。以明末肖像画家曾鲸（1564～1647）为代表。曾鲸字波臣，福建莆田人，后寓居南京。清代姜绍书《无声诗史》卷四评其“写照如镜取影，妙得神情”。又云：“每画一像，烘染数十层，必匠心而后止。”清代张庚《国朝画征录》卷中：“写真有两派：一重墨骨，墨骨既成，然后傅彩，以取气色之老少，其精神早传于墨中矣，此闽中曾波臣之学也；一略用淡墨，钩出五官部位之大意，全用粉彩渲染，此江南画家之传法，而曾氏善矣。”《海盐县志》说他“开辟门庭，前无古人。”传世作品有《葛一龙像》卷（北京故宫博物院藏）、《王时敏像》轴（天津市博物馆藏）、《顾与治像》轴（南京博物院藏）、《张卿子像》轴（浙江省博物馆藏）等。曾鲸的肖像画法，风行一时，称“波臣派”。学者很多，著名的有谢彬、郭巩、徐易、沈韵、刘祥生、张琦、张远、沈纪等。曾鲸孙镒，字受伯，人物写照，不愧祖法。清康乾年间，波臣派几乎影响整个肖像画坛，并影响到宫廷中一些画家如禹之鼎、徐璋等。（周积寅）



明 · 蓝瑛《白云红树图》



明 · 曾鲸《王时敏像》

【新安画派】 清代弘仁、查士标、汪之瑞、孙逸，是安徽歙县或休宁县人，休宁本歙县地，古名海阳；隋唐时，两县均为新安郡治，故后人合称他们为“新安四家”，亦称“海阳四家”。有人将他们称为“新安画派”（新《辞海 · 新安派》），欠妥。他们虽都以学元人为主，都属文人画范畴，并非一派。清代石涛题弘仁《晓江风便图》卷（安徽省博物馆藏）云：“笔墨高秀，自云林之后罕见，渐公得之一变，后诸公虽学云林，而实是渐公一派，公游黄山最久，故得黄山之真性情也。”清代张庚《国朝画征录》卷下云：“新安画家多宗清□法者，盖渐师导先路也。”由此得知，“新安画派”，即以弘仁为领袖的新安一批画家，他们不是“海阳四家”，而是师法弘仁的一批画家。弘仁的弟子很多，佼佼者有江注、祝昌、姚宋等人。在弘仁以后的徽州画家多受其影响，其中吴定、汪朴等较为优秀。清代张庚《浦山论画》指出：“新安自渐师以云林见长，人多趋之，不失之结，即失之疏，是亦一派也。”学弘仁者虽多，但仅墨守师法，得其皮毛，缺少自己的创造，正如清代周亮工《读画录》卷二所说：“其门徒



清·弘仁《天都峰图》

赝作甚多，然匡骨耳，此直须另觅云林矣。”

（周积寅）

【江西画派】 简称“江西派”。以清初画家罗牧为代表。画山水得法于同里魏石床，笔意在董源、黄公望之间。多水墨，很少着色。林壑深秀，墨气滃然。江、淮间颇有学之者，称为“江西画派”。《中国书画辞典》误将王概、龚贤、樊圻列入“江西画派”。

（周积寅）

【常州画派】 清张庚《国朝画征录》卷下云：“近日无论江南、江北，莫不家南田而户正叔，遂有‘常州派’之目。”清方薰《山静居画论》也云：“南田氏得徐家心印，写生一派，有起衰之功。”恽寿平（1633～1690），清代画家。初名格，字寿平，以字行。改字正叔，号南田，江苏武进人。初善山水后



清·罗牧《山水图》



清·恽寿平《山水花鸟图》册

主攻花卉。以徐崇嗣没骨法为归，也很可能受同里明代孙隆没骨图的启示。作画时却全以写生为基础，凡是写生，必折是花插之瓶中，极力摹写，得其活色生香而后已。在表现对象时，他既不用墨线钩轮廓，也不以墨作底子，而善用色渲染，点染并用，粉笔带脂，妙极自然，用笔工整俊秀，敷色明丽，有一种清新简逸的韵味。既不属于“黄家富贵”，也有别于“徐熙野逸”，更不同于孙隆写意没骨泼辣，意在创造明洁淡雅如笼纱如水洗淇花瑶草的理想化之美的境界。张庚论他的画是“一洗时习，独开生面，为写生正派，由是海内学者宗之”。他自己也说：“近日写生家多宗余没骨花图，一变秾丽俗习，以供时目，然传模既久，相为滥觞，余故亟构宋人淡雅一种，欲使脂粉华靡之态，复还本色。”“常州派”花卉画的影响播及很广。在当时亲受恽寿平指授的就有马元驭、范廷镇、邹显吉、恽冰、张子畏等人。与恽寿平同时同里的唐苂，画风与寿平相似。恽寿平尝言：“余与唐匹士研思写生，每论黄筌过于工整，赵昌未脱刻画，徐熙无径辙可得，未始难取，则惟当精求没骨，酌论古今，参之造化，以为损益。”论述了他们创作没骨花卉的精辟见解，可见他们的艺术思想是相通的。这种没骨花卉的新风格新技法，为清统治者所欣赏，被奉为“写生(花鸟)正派”。恽寿平之后，“常州派”影响就更大了，在康熙、雍正间左右宫廷内外花鸟画坛，统治整个清一代。据文献记载，传这一派的有一百余人，仅恽氏一族，就达数十人之多。

(周积寅)

【南蘋画派】 清代画家沈铨(1682～1760尚在)，字南蘋，号衡之，浙江德清县双林镇人。工花鸟走兽。学黄筌、边景昭、吕纪等人画法。主张写生、创造，自成一家。构图常置于空旷的自然环境中，花鸟钩勒工致精细，渲染秾丽脱俗，而配景树石坡草却吸收晚清画家写意和钩花点叶画法之长，工笔与写意、水墨与重彩结合，自然妥帖，得天真之美。其侄沈天骧、弟子郑培、高钧、高乾、梁基、童衡、徐芬、吴琦、汪清、陆仁心等人，所作花鸟皆传“南蘋工丽之致”，称之为中国的“南蘋画派”。雍正九年他应日本幕府之邀请，携弟子赴日本长崎，传授画艺，学者甚众，著名的有熊斐、宋紫石、鹤亭、黑川龙王、熊斐文、真村芦江、诸葛监、森兰斋、建部凌岳等人，总称为日本的“南蘋画派”，亦称“花鸟写生画派。”因为他们活动在不同地区，又产生了长崎、大阪、京都、江户南蘋画派支派。 (周积寅)



清·沈铨《松鹤图》

【娄东画派】 简称“娄东派”。以清代山水画家王原祁为代表。王原祁(1642～1715),字茂京,号麓台,江苏太仓人。王时敏孙,画山水少承家学,仿元四家,以黄公望为宗。喜用干笔焦墨,层层皴擦,用笔沉着,自称笔端有“金刚杵”。设色长于浅绛;其重彩之处,青绿朱赭,相映鲜明,有独到处。具有熟不甜,生而涩,淡而厚,实而清的艺术特色。功力颇深,惟丘壑缺乏变化。名重于康熙(1661～1722)间,其家族及其子孙学他的有王昱、王三锡、王愫、王宝林、王瓒、王馥、王应绶、王述缙、王凤仪、王宜、王宸、王子若、王诘、王映山、王溥、王应魁、王采苹、王采蘩等。王昱、王愫、王宸、王玖合称“小四王”,王三锡、王廷元、王廷周、王鸣韶合称“后四王”。其弟子及其传派者,画史记载的就一百一十余人,比较重要的有黄鼎、王敬铭、金永熙、李永熙、李为宪、曹培源、华鲲、温仪、唐岱、盛大士、黄均、王学浩等。因娄江(即刘河)东经王原祁家乡太仓,故人称“娄东派”。此派与“虞山派”崇古摹拟风尚,为清代中叶两大画派,受到统治者扶持,成了清一代正统,对后世影响颇大。

(周积寅)

【虞山画派】 简称“虞山派”。以清代山水画家王翚为代表。王翚(1632～1717),字石谷,号耕烟散人,江苏常熟人。先后师王鉴、王时敏,并取

清·王原祁《仿吴镇山水图》



清·王翚《柳岸江舟图》

法唐五代宋元诸家，以南宗笔墨写北宗丘壑，作品虽多仿古，但在一定程度上能把临古与写景相结合，风格清丽深秀，晚年略为奔放，有苍茫之致。尝奉诏作《南巡图》称旨，康熙赐书"山水清晖"四字以宠之，有"画圣"之称。其子孙中传其家学的有王畴、王复祥、王大椿、王玖、王廷元、王廷周等十余人。弟子及其传派者，见于画史记载的近八十人。著名的如杨晋、顾昉、徐政、蔡远、荣林、沈桂、胡节、徐溶、宋骏业、唐俊、顾卓、王俊、姚匡、徐学坚、袁慰祖、杨灰、释上睿等。因王翚家乡常熟有虞山，故有"虞山派"之称。此派与"娄东派"崇古摹拟风尚，为清代中叶两大画派，受到统治者扶持，成了清代正统，对后世影响颇大。（周积寅）

【指头画派】 指头画简称"指画"，是中国画的一种特殊画法，其特点在指头之运墨运线，具有特殊性能情趣，形成其特殊风格，非毛笔所能代替。它创始于清初高其佩。在高氏之前，历代诸画史画迹著述中，未见以此长著称的。唐代张彦远《历代名画记》只是记载唐代张璪画古松，喜用秃笔或以手摸绢素一事；清代方薰《山静居画论》因谓"指头画起于张璪"。近人潘天寿指出："原张氏以运用秃笔双管见长，未曾以指头作画，倘谓张氏以指头涂摸绢素为开指头画之先河，则或可耳。"高其佩（1672～1734），字韦之，号且园，辽宁铁岭人。他曾临摹古代名画十数年，其山水、人物受明吴伟影响；还画过极工细的山水、花鸟，学元人陈琳、张守中两家。直至中年，自觉不能更进，日思夜梦，遂改用指头作画。在不断实践中，创造了各种表现技法，运指如写字，或如隶楷，或如行草，转折顿挫，富有变化，达到指墨运化无痕，凡花鸟、虫鱼、走兽、人物、山水，信手而得。喜作大幅，气势磅礴，意趣高华，亦常作册页，无不入微。指头虽能作各种线条，但不能烘染设色，故还需借助于用笔。高氏的这种新的画法，颇受社会喜爱，学之者甚众，形成"指头画派"。其亲承弟子及直接继承高氏指头画法的有甘怀园、赵成穆、高璥、高秉、高藏、李世倬、朱伦瀚、甘士调、傅雯等。

（周积寅）



清·高其佩《水中八事图》之二

【天都画派】 程嘉燧（1565～1644），明代画家、文学家。字孟阳，号松园，安徽休宁人。工画山水，学倪瓒、黄公望，笔墨疏放秀逸。李永昌，明代画家。字周生，安徽休宁人。工山水，似沈周，仿倪瓒。休宁在黄山西北部，黄山有天都峰，故清代画家龚贤自题《山水》横披称他们两人"俱天都人"，并说"孟阳开天都一派，至周生始气足力大"，"后来方式玉、王尊素、僧渐江、吴岱观、汪无瑞（之瑞）、孙无益（逸）、程穆清、查二瞻（士标）又皆学此二人者也。诸君子亦皆天都人，故曰天都派。"其中渐江、查士标、孙逸、汪之瑞成就最突出，故画史上称之为"新安四家"或"海阳四家"。（周积寅）

【姑熟画派】 萧云从（1596～1673），明末清初画家。字尺木，号默思，安徽芜湖人。善画山水，延倪、黄之法，笔意清疏韵秀，饶有逸致，自成一格。兼长人物。学者有其弟云倩，子一薦、一萁、一暘，姪一芸等，人称"姑熟画派"。（周积寅）

【京江画派】 张崟（1761～1829），清代画家。字宝厓，号夕庵，江苏丹徒（今镇江）人。擅画山水，受元代王蒙，明代沈周、文徵明，清初龚贤影响而自成一家。笔意古逸，颇见苍秀。当时从他学画或受他影响的有数十人，遍于江南一带，时称京江画派。其中较有成就的弟子有几谷、徐妙庭、郭琏、陈咏、殿烺、曹沂等人。其子深，画传家学。此派盛于道光、咸丰间，咸丰、同治之后，渐趋衰落。（周积寅）

【海上画派】 简称"海派"。鸦片战争以后，上海成为我国对外的重要商埠，经济得到迅猛的发展。在古今文化杂呈、中西文化交融的情况下，画坛上出现了"海上画派"，活动于晚清民国年间，对推动中国绘画的发展起了重要作用。赵之谦为开派者，领军人物前期为任伯年，后期为吴昌硕。主要成员有任熊、任薰、虚谷、蒲华、王一亭等。其派的主要特点：鲜明的时代感，明显的商品性，大



清・张崟《春流出峡图》



清・吴昌硕《菊石图》

胆吸收西画艺术语言，雅俗共赏。有人将此期间各地流入上海的画人皆列入其派，欠妥。如陆恢、吴大澂、吴待秋、冯超然、吴穀祥、何维朴、杨伯润、胡三桥、胡璋等著名画家，虽有一定的艺术成就，但毕竟徘徊于文、沈、“四王”等传统之中，缺乏新鲜的时代感。他们只能称之为海上画家，而不能称之为“海上画派”画家。（李万才）

【岭南画派】 简称“岭南派”。黄鸿仪《岭南

画派》释云："二十世纪初，中国大地上发生一场风云舒卷、浮沉动荡的大变革。画家高剑父、高奇峰、陈树人经历了辛亥革命与'五四'新文化运动的洗礼，以革命者的高度社会责任感，在二十年代至四十年代间，他们提出'改造国魂'的口号，以倡导'艺术革命'，建立'现代国画'为宗旨；以折衷中西、融会古今为道路；以形神兼备、雅俗共赏为理想；以兼工带写、彩墨并重为特色。他们借鉴日本明治维新后，日本画家参酌西方绘画以革新日本画的经验，对旧国画进行改造和革新，使中国画朝着现代化、民族化、大众化的方向发展。他们以极大的勇气与毅力，冲击弥漫画界蹈袭仿古恶习，摆脱旧文化传统羁绊，努力反映现实生活，注重选择有时代气息与前人未曾表现的题材。重视写生、师法造化，给中国画注入生机，堪称中国画革新先行者。"高剑父、高奇峰、陈树人都是广东番禺人，又都是居廉的门生(高奇峰幼随兄剑父学画，也可说是出自居氏门下)。他们不仅里籍、师承相同，在人生理想、艺术观念、志趣、主张和艺术语言、风格也相类似。于是美术史论家对其绘画艺术与卓越贡献冠以岭南画派。该派的主要传人有方人定、黎雄才、关山月、赵少昂、杨善深等。

(周积寅)



清·高剑父《秋鹰图》

·中国画评赏论·

1. 品评论

【品评】 简称品。《资治通鉴》卷六十五："品其名位，犹不失下曹从事。"叶子《黄宾虹山水画艺术论·再说品评》云："品评是中国古代画论中经常用来排列次第或划分风格典型的方法，也是对画家整个艺术成就和价值特色的基本估价，是审美活动的有机组成部分。在具体评论画家或论述一件作品时，往往又以品为依据，从而作为对绘画作品作出某种规定性的依据。从某种意义上说，品评是古代中国画的专用术语，而现在，则以评论或批评二语代之。""品评，主要用于品味、评论，是对绘画作品作批评。品评的态度应该是科学的、实事求是的、不杂情感的。"中国画品评风气，在魏晋时已开其端，到南北朝而大盛。东晋顾恺之《论画》当推为一篇绘画品评最早的文献。南齐谢赫《画品》乃是中国第一部具有科学性、系统性的绘画品评专著。他在此书中提出了有名的"六法"论，



南宋·马远《白蔷薇图》中"神品"鉴藏印

并以此为准则，将从三国到萧梁的二十七位重要画家的艺术，分为六品，一一作了评价。由于艺术见地不同，他把后世十分推崇的顾恺之列为第三品，并说他“迹不迨意，声过其实”，因而招致南朝陈姚最的不满，在其《续画品·序》中提出翻案。姚最评论画家，只论艺而不分品第，唐代彦悰《后画录》、窦蒙《画拾遗录》等，也都是依照这个体例品评画家艺术的。到了唐代朱景玄《唐朝名画录》仿张怀瓘《画断》例，才第一次提出了“神、妙、能、逸”四品。神、妙、能又分为上、中、下三等，逸品则不分等次。“逸品”的提出自此始。唐代张彦远《历代名画记》列自然、神、妙、精、谨细五品，在画家传中又分注上、中、下诸品，又与此略异。由于后世文人画兴起，在绘画上重意趣，轻形似，有的人把“逸品”抬高，列在“神品”、“妙品”之上。北宋黄休复《益州名画录》则对“逸、神、妙、能”四格，作了解释。大抵逸品是指那种不斤斤于形似，笔墨精简而意趣俱足的作品；神品是指那种笔墨精妙，妙合自然的作品；妙品是指那种笔墨精妙，得心应手的作品；能品是指那种有一定写实工夫，能恰当地表现对象的作品。这种分品的方法，是以文人画作为欣赏的标准，对后来的绘画发展影响很大。

（周积寅）

【六法】 ①南齐谢赫《画品·序》：“画有六法……六法者何？一气韵生动是也；二骨法用笔是也；三应物象形是也；四随类赋彩是也；五经营位置是也；六传移模写是也。”气韵生动，是指把对象的神气和韵味生动地表现出来，使作品具有艺术感染力。骨法用笔，是指用笔有力地表现对象的骨骼形貌。应物象形，就是要准确地描绘对象的形状。随类赋彩，依据对象之类，在形象上赋予概括性的色彩表现。经营位置，指构思构图。传移模写，临摹前人的优秀作品，向遗产学习。魏晋以来，人物品藻蔚然成风，其首要的着眼点在于人物的风神韵度和骨力，谢赫在评论画家时不分品第，而是将“气韵生动”和“骨法用笔”作为区别艺术高下的两个重要标准，正是受到社会风尚影响所致。其后，“气韵生动”理论更是超越了人物画的范围而成为了包括山水、花鸟在内的中国绘画共同的审美标准，对后世产生了巨大的影响。谢赫的“六法”，是在系统地总结了前人及当时绘画创作经验和理论的基础上提出来的。顾恺之画论《论画》、《摹拓妙法》、《画云台山记》中的“传神”、“以形写神”、“骨法”、“用笔”、“用色”、“置陈布势”以及“模写要法”等诸多因素，对“六法”的提出，作了理论上的准备。但谢赫“六法”较顾恺之画论有了进一步的发展，如“气韵生动”比“传神”的内容则要更为丰富；“骨法用笔”把表现物象的结构与笔法联系在一起，明确了这一中国绘画艺术的重要特色。“六法”，向为历代画家、评论家、鉴赏家所推崇，确是中国古代绘画史上最先提出来的比较科学而又系统的绘画创作、批评准则，为后世所重视，对今天的艺术创作仍有借鉴意义。

②清代汪之元《天下有山堂画艺》亦云“六法”：“书家有八体，山水家有六法，刁墨竹者岂无其体法耶？然古人实未之有也，俾学者何之持循？余因拟之，其法亦有六：一曰胸有成竹，二曰骨力行笔，三曰立品医俗，四曰气韵圆浑，五曰心意跋剌，六曰疏爽淋漓。”此“六法”是针对墨竹画法而言的。“胸有成竹”是指只有通过观竹、爱竹，对竹的充分理解，执笔时才能不期而然地将胸中之竹纳入毫端。“骨力行笔”也就是要求在运笔作画的过程中要讲究刚柔相济的遒劲笔法，以此来表现出瘦弱竹身中所蕴含的无穷力量。竹，与梅、兰、菊一起是中国画传统题材“四君子”，文人高士常借梅、兰、竹、菊来表现自己清高拔俗的情趣，或作为自己的鉴戒。既然竹在文人画家的眼中历来是清高脱俗的象征，汪氏强调墨竹要“立品医俗”也就是情理之中了。清代唐岱《绘事发微》：“气韵由笔墨而生，或取圆浑而雄壮者，或取顺快而流畅者。用笔不痴不弱是得笔之气也。用墨要浓淡相宜，干湿得当，不滞不枯，使石上苍润之气欲吐，是得墨之气也。不知此法，淡雅则枯涩，老健则重浊，细巧则怯弱矣，此皆不得气韵之病也。”“气”和“韵”本非一义，气，主要指的是力和势；韵，主要指的是情和味。汪之元强调作画时笔墨要恣肆率意，自由奔放，潇洒逸迈，从容舒展，诚可谓既有骨力又有韵致，既有顿挫又有弹性。笔与墨之间刚柔相济，参差互补，构成了一种极具音乐感和节奏感的视觉张力，达到“气韵圆浑”之境界。艺术家根据画面表现的需要对自然事物进行取舍、提炼、综合，从而建构出符合主观情感的审美意象再借助笔墨反映在画纸上，这便是“心意跋剌”的过程。跋剌：亦作拔剌、拨剌、泼剌。象声词。分别形容开弓发射声、不正琴弦声、鱼的跳跃声和鸟的飞翔声等。最后一法“疏爽淋漓”可以理解为对于墨色

表现的要求，同时也可以作为对于整幅绘画作品最终效果的评价准则。（荆琦）

【气韵生动】 参见“六法”条。

【应物象形】 参见“六法”条。

【骨力行笔】 参见“六法”条。

【立品医俗】 参见“六法”条。

【气韵圆浑】 参见“六法”条。

【心意跋剌】 参见“六法”条。

【疏爽淋漓】 参见“六法”条。

【六要】 ①五代后梁荆浩《笔法记》：“夫画有六要：一曰气，二曰韵，三曰思，四曰景，五曰笔，六曰墨。气者，心随笔运，取象不惑。韵者，隐迹立形，备仪不俗。思者，删拨大要，凝想形物。景者，制度时因，搜妙创真。笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动。墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔。”气者，心随笔运，取象不惑：心灵手敏，意到笔随，一气呵成，笔无凝滞，专指画家用笔的气。韵者，隐迹立形，备仪不俗：隐去笔墨痕迹，突出物体形状，所画虽甚完备而还能不琐碎庸俗。思者，删拨大要，凝想形物：删其繁冗，求其主要，凝想物形，宛然目前。景者，制度时因，搜妙创真：制度不同，随时变更，搜其妙处，创为真画。笔者，虽依法则，运转变通，不质不形，如飞如动：笔法熟练，入乎法中，出乎法外，精熟之后，自由变通，不专顾实质，也不专顾外形，生动活泼，毫不死板。墨者，高低晕淡，品物浅深，文采自然，似非因笔：笔所以钩轮廓，墨所以显体积、表远近；墨华淹润，文采自然，要不见用笔痕迹。谢赫“六法”本为人物画而设，因为南北朝时代，主要是道释人物，至于山水方才萌芽，因此，“六法”对于山水画就未能十分合用。谢赫以后约四百五十年，到唐末五代初年，道释人物画已由隆盛趋于衰弱，画坛上的主流地位已逐渐过渡到山水，“六法”适应这种需要，也就不能不有所变更，荆浩总结了山水画创作经验，提出了“六要”。“六要”是“六法”的发展，它保留了“六法”的精神，定出切合于山水画实际应用的条文，其价值实不在“六法”之下。“六要”中删去“传移模写”，而增入“六法”中所无之“墨”，为荆浩首创，这是唐代水墨山水画兴起在理论上的反映。谢赫时为人物画时代，尚重临摹；荆浩时，已为山水画渐盛时代，尚未十分成熟，故仍有赖于写生与创造。至于用墨，在唐以前并未重视，所画多为钩勒着色，墨无浓淡，故水墨之趣不能发现。至王维而始用水墨渲淡，水墨既兴，色之研究微矣，色与墨常处于不能并存的地位，重色则轻墨，重墨则轻色，故“六法”之中有色而无墨，“六要”之中有墨而无色。

②北宋刘道醇《圣朝名画评》序言：“所谓六要者：气韵兼力一也，格制俱老二也，变异合理三也，彩绘有泽四也，去来自然五也，师学舍短六也。”气韵兼力，神气和韵味都要兼到，即谢赫“六法”中的“气韵生动”。格制俱老，格局（即式样）体制（体裁、风格）都要老到。变异合理，变化要合于规律。彩绘有泽，色彩要润泽调和。去来自然，画面上的来龙去脉要自然。师学舍短，师法古人要取其所长、去其所短。刘道醇的“六要”，其实就是“六法”的变相，也就是“六法”的另一种说法。两者的次序也完全相同，所不同者在每一种中都指出它的优点，以避免发生偏向。不但适用于看画，也适用于学画。（荆琦）

【韵】 参见“六要”条。

【景】 参见“六要”条。

【气韵兼力】 参见“六要”条。

【格制俱老】 参见“六要”条。

【变异合理】 参见“六要”条。

【去来自然】 参见“六要”条。

【六长】 北宋刘道醇《圣朝名画评》序言：“所谓六长者：粗卤求笔一也，僻涩求才二也，细巧求力三也，狂怪求理四也，无墨求染五也，平画求长六也。”粗卤求笔，意谓在粗狂放纵的风格中要求有笔法可寻。僻涩求才，虽然冷僻奇峭，但要有规矩法度。细巧求力，画得工细巧妙而笔法有力。狂怪求理，构图、笔墨显得狂怪，但描写的景物情趣很合画理。无墨求染，即虚中求实、实中求虚的意思。平画求长，平淡中要求意味深长。对“狂怪求理”、“粗卤求笔”二长的理解，清代方薰《山静居画论》云：“气格要奇，笔法要正，气格笔法皆正，易入平板；气格笔法皆奇，则易入险恶。前人所以有‘狂怪求理’、‘卤莽求笔’之谓。”所谓“六长”，实质是六短，是短中有长。只有粗卤、僻涩、细巧、狂怪、无墨、平画是六种缺点，必须有笔、有才、有力、有理、有染、有长，才能使矛盾对立统一起来，把缺

点变成优点，也充分说明作者意识到了艺术中的辩证关系，并将其作为评画的重要标准。

清代王昱《东庄论画》："气骨古雅、神韵秀逸、使笔无痕、用墨精彩、布局变化、设色高华。明此六者，觉昔人千言万语尽在是矣。"清代盛大士《溪山卧游录》引用此"六者"，改为"画有六长"。郭因《中国绘画美学史稿》释云："他(王昱)把'气骨'与'神韵'限定为'古雅'与'秀逸'，这又是只把它看作画家某种特定情思的表现。看来，六长实际上只是二长：抒情与表现笔墨趣味。" （荆琦）

【粗卤求笔】 参见"六长"条。

【僻涩求才】 参见"六长"条。

【细巧求力】 参见"六长"条。

【狂怪求理】 参见"六长"条。

【平画求长】 参见"六长"条。

【写梅十二要】 明代画家刘世儒《雪湖梅谱》："写梅十二要：一墨色精神，二繁而不乱，三简而意尽，四狂而有理，五远近分明，六枝分四面，七势分长短，八苔有粗细，九侧正偏昂，十萼瓣大小，十一攒簇稀密，十二老嫩得宜。"十二要中惟最后一要"老嫩得宜"较难把握。北宋仲仁《华光梅谱》曰："枝细嫩而不怪，枝多花少，言其气之全也。枝老而花大，言其气之壮也。枝嫩花细，言其气之微也。"明代沈襄《梅谱》曰："梢之老嫩，各分浓淡，老干枯健，嫩枝潇洒。梅枝不老，便同桃李；浓淡不分，总为俗笔。"明代唐志契《绘事微言·老嫩》曰："凡画嫩与文不同，有指嫩为文者，殊可笑。落笔细虽似乎嫩，然有极老笔气出于自然者。落笔粗虽近乎老，然有极嫩笔气。故为苍劲者，难逃识者一看，世人不察，遂指细笔为嫩，粗笔为老，真有眼之盲也。"可见，"老"、"嫩"实指笔气的熟练程度，而非梅花本身的成熟与否。 （荆琦）

【四宜】 明代唐志契《绘事微言·名人画图语录》："张振羽云：'画有四宜：宜文，宜清，宜逸，宜咫尺隔别。'""四宜"指绘画作品应该具备的四个方面。文，这里是指画中文气。南宋邓椿《画继》曰："画者文之极也，故古今之人，颇多著意。""其为人也多文，虽有不晓画者寡矣；其为人也无文，虽有晓画者寡矣。"清，指清澈、洁净、纯洁、廉洁、清淡、清高、清化、清逸、寂静。画论中的"清"，并与它字连用，或指艺术风貌，或指形象特征，或指笔墨设色技巧，或指思想品格等，如："其格清淡"，"清新"，"丰致清逸"，"秀骨清像"，"孤闲清古"；"设色清润"，"下笔清劲"；"清介绝俗"，"纸中之画正复清于纸外也"，"逢人卖竹画清风"云云。逸，指画面具有一种萧散闲远的意境和有意无意，若淡若疏的韵致。咫尺隔别，指画面的章法布局须有远近变化，咫尺万里的透视效果，画面"咫尺之图，写千里之景，东西南北，宛而在前"。 （荆琦）

【四要】 清代龚贤《柴丈画说·画家四要》："画家四要：笔法、墨气、丘壑、气韵。先言笔法，再论墨气，更讲丘壑，气韵不可说，三者得，则气韵生矣。笔法要古，墨气要厚，丘壑要稳，气韵要浑。又曰：笔法要健，墨气要活，丘壑要奇，气韵要雅。气韵犹言风致也。笔中锋自古，墨气不可以岁月计，年愈老，墨愈厚，巧不可得而拙者得之，功深也。"清代龚贤，则根据自己创作实践和体会，提出了山水画品评的"四要"。"四要"是对谢赫"六法"、荆浩"六要"的发展，无论在理论上还是在实



元·邹复雷《春消息图》局部

践上都有独到的见地与创造，反映了不同时代在绘画创作与品评上的不同审美认识。用笔用墨是中国画的基本功，是其形式美的重要因素。历代画家、评论家无不对笔墨加以重视。明清时，中国画笔墨发展到了一个高峰，笔墨之说成为当时画论的中心，几乎将笔墨与气韵划等号，而把笔墨放在山水画创作与品评首位，从理论上固定下来，则首推龚贤的“四要”。在“四要”中，龚贤将笔法与墨气列为第一、二“要”，分别论述其审美价值。在笔法总的审美要求上，他主张要“古”、“健”。“古”即不同时俗；“健”即遒劲，他认为“遒劲是画家第一”。遒劲之法，讲求刚柔相济、绵里藏针的笔力之美，是中国画家作画用笔的最高美学准则。因此他在笔锋的运行上，专主用中锋。墨气要“厚”与“活”，必须靠画家长期的磨炼功夫。厚、活的效果当体现在一个“润”字上，这是他对墨气审美的一个根本要求。画中之丘壑，即画家依据现实生活创造出来的艺术形象。龚贤十分强调丘壑在山水画中的重要性，并提出了“奇”与“安”、“实境”与“幻境”之说。奇者，不同于寻常也；安者，稳也、平也。龚贤在丘壑的经营中，首先讲安（平、稳），但反对“平平无奇”、奇而不安或安而不奇，要求把安与奇结合起来，使安稳不觉平板，奇绝不失常态，成功的作品必须是安而奇，愈奇愈安，奇安相生，才是真正的奇、真正的安，也才是真正的美。“实境”，是要求画家真实地描绘现实中美的自然景物，使观者若身临其境。但画中的山河，又不完全等同于现实中的山河，而是倾注了画家对山河的无限爱恋之情，是经过艺术概括典型化了的山河，因此，它比现实更美，看上去好像一个“幻境”，是一种理想化了的境界，能产生更加感人的艺术力量。至于气韵，龚贤则解释为“风致”，可包括画家的风度风格和作品的韵味。“气韵要浑”、“要雅”。在谈到笔法、墨气、丘壑、气韵四者关系时说：“笔法、墨气、丘壑三者得则气韵生矣。”这是他把气韵列入“四要”之末的原因所在。他指出“四要”缺一不可，“必笔法、墨气、丘壑、气韵全始可称画。”

（周积寅）

【八法】 清代邹一桂《小山画谱》：“画有八法四知。八法之说，前人不同，今折其衷，以论花卉。一曰章法，二曰笔法，三曰墨法，四曰设色法，五曰点染法，六曰烘晕法，七曰树石法，八曰苔衬法。”章法，即谢赫“六法”中“经营位置”一法，指构思构



清·华嵒《松鹤图》

图。画幅无论大小，所绘花鸟之景物必须分宾主，安排上的虚实、疏密、参差等皆可关系到画面整体效果。笔法，指用笔的方法规则，画家创作过程中，下笔前要有成竹在胸，下笔后要迅疾且有气势，无需增减一笔。笔笔乃正确之笔，无一随意之笔；笔笔不见笔，皆极天然不见人为痕迹。墨法，即用墨之法，用墨与用笔相联系，“笔以立其形质，墨以分其阴阳”，墨有干、湿、浓、淡之分和烘、染、破、泼之法。花卉画禁忌用陈旧的墨、累积的墨、剩余的墨。浓墨花心淡墨花瓣，深墨花蒂浅墨花苞，此为定法。设色法，着色或傅色的法则。设色尚轻不尚重，重则渗透滞涩缺乏灵动感和润泽感。众色中必有主色，而其他颜色从属。青紫、黄白两色均不可并列，红紫偶尔适用，深绿浅绿则使用于正反不同形状，花可反复加色，叶不可重复下笔等皆为花卉设色要法。点染法，即点景染色两法。点用一支笔，染用两只笔，交替着色和用水。点花用粉笔蘸深色于笔端缓缓运转，自然深浅适度。染花则先平涂粉底，加矾水，干后以一笔蘸色染花心，一笔以水运转，由淡而深，外部花瓣约需染三遍，中心必须五、六遍，则可显凹凸润泽之感。烘

晕法，烘指以淡墨或淡彩层层渍出的渲染；晕指水掺墨或色晕开浓淡，不见笔痕，以分明暗的晕染。树石法，即各种树、石画法及与花卉结合时表现方面的注意之处。苔衬法，即点苔衬托法。衬指在纸、绢背面着色，使正面描绘的物象更有厚重深度感的渲染。此只言点苔而不谈衬法，似乎将二者等同。邹一桂定出八法，实行他以经营位置为第一的主张，是完全为画花卉而设的，其实，点染、烘晕、树石、苔衬都应包括在章法、笔法、墨法、设色法之中，不必另列。因为主张写生，所以不谈传移模写。而又认为“气韵则画成后得之”，故未列入“八法”之中。其“八法”似作为谢赫“六法”的补充。（荆琦）

【画有两字诀】 清代邹一桂《小山画谱》：“画有两字诀：曰活，曰脱。活者生动也，用意、用笔、用色，一一生动，方可谓之写生。”“脱者笔墨醒透，则画与纸绢离，非笔墨跳脱之谓。跳脱仍是活意，花如欲语，禽如欲飞，石必崚嶒，树必挺拔。观者但见花鸟树石而不见纸绢，斯真脱矣，斯真画矣。”《书画篆刻实用辞典》释云：“这里的‘活’，系指画面形的生动，因而需要画家通过写生，去捕捉形的活意；‘脱’，则指通过笔墨层次虚实的互相映衬而使画面形象凸现，呼之欲出，这就需要画家具有极高的笔墨修养功力。”（王凤珠）

【四法】 清代董棨《养素居画学钩深》：“初学论画，当先求法，笔有笔法，章有章法，理有理法，采有采法。笔法全备，然后能辨别诸家。”法，即规则、法度。笔法，指用笔的方法。章法，指置陈布势的方式。理法，即事物内在的客观规律。采法，即上色的方法。董棨此处强调了“法”即规则在学画初期的重要性，说明学习既成的规则，法度是学画的基础，掌握好这些由前人实践总结而来的方法后，才能区分出各家各派的特点，应该说，对“法”的学习是学画者不能回避的过程。（蒋宁宁）

【作画以理、气、趣兼到为重】 清代王原祁《雨窗漫笔》：“作画以理、气、趣兼到为重，非是三者，不入精、妙、神、逸之品。故必于平中求奇，绵里有针，虚实相生。”理：画理。所谓“作画只是个理字最要紧”。画理指作画必须遵循的基本规律，平与奇、柔（绵）与刚（针）上、虚与实对立统一，就是讲的绘画创作规律。气：指作者的才能、气质及由此形成的作品风格等。趣：旨趣，意味。指作品给人以无穷的回味。（王凤珠）

【三不朽】 黄宾虹《画语录》：“中国画有三不朽：一、有墨不朽也；二、诗、书、画合一不朽也；三、能远取其势，近取其质不朽也。”以为笔墨、诗书画三美合一以及远近观取方式三个方面，是中国画创作具有的永不磨灭的特色。（周积寅）

【作画应做到十四字】 《黄宾虹画语录》：“应做到：重、大、高、厚、实、浑、润、老、拙、活、清、秀、和、雄。”《书画篆刻实用辞典》释云：“重即重拙；大即舒松；高即高逸；厚即沉厚；实即充实；浑即浑成；润即华滋；老即苍劲；拙即古朴；活即灵动；清即清朗；秀即庄秀；和即平和；雄即阔大。”（王凤珠）

【画人物最要者有三】 《黄宾虹画语录》：“画人物最要者有三：一、要有神气；二、要有分别；三、要能化。”所谓“化”，即《石涛画语录》“有法必有化”的“化”，是笔墨技法在绘画表现上的巧妙变化。（王凤珠）

【神、妙、能、逸四品】 唐代朱景玄《唐朝名画录》：“以张怀瓘《画断》，神、妙、能三品，定其等格，上中下又分为三；其格外有不拘常法，又有逸品，以表其优劣也。”李一《中国古代美术批评史纲》释云：“对于‘神’、‘妙’、‘能’三品，朱景玄没有详加解释，只是说‘逸品’是‘不拘常法’。‘神’品大抵是指那种能够妙契自然，得自然之神的作品；‘妙’品大抵是指通过人工的锻造，精熟之后又摆脱了技巧的束缚上升到妙契自然的作品；‘能’品大抵是指精于技巧，不失规矩，对某一类题材达到技巧精熟的作品。朱景玄对‘神’、‘妙’、‘能’的划分不是截然分明的，往往是神、妙并用，妙、能并用，神可以兼妙，妙也可以兼能，界限并不十分严格。‘逸’品是‘不拘常法’，似乎是就画法上不拘常规而又有独特艺术效果而言的，但书中所录逸品三人均不同程度地体现出隐逸倾向，则可知所谓的‘逸’，也含有精神人格上的放逸意味，体现在画迹上便有不受常法约束的特点，这对后人从意趣超逸的角度理解逸品有了一定的启发。‘不拘常法’的‘逸品’出现在中晚唐并非偶然，与禅宗对人生的关照分不开。中唐以后，禅宗成为中国佛教的主流，迅速得到文人士大夫们的认同和接受。由于禅宗将佛性从外部世界返归到人的意识中，删除了主体外向地追求客体这一思维环节，使人

与佛、心与物在自我世界中得到直接的同一。因而使主体追求一种无任何干扰、羁绊的境界。禅宗讲'万法尽在自心，何不从心中顿见真如'(《坛经·般若品》)，特别是'呵佛骂祖'放荡不羁的思想必然要影响到画坛。'不拘常法'画家的出现是不奇怪的。其次，'逸品'为朱景玄列为一品，标志着'不拘常法'的绘画在当时已形成了一股势头，而且理论家已认识到'逸品'画随机性、求自娱的价值。" (荆琦)

【自然、神、妙、精、谨细五等品】 唐代张彦远《历代名画记·论画体工用拓写》："夫失于自然而后神，失于神而后妙，失于妙而后精，精之于病也，而成谨细。自然者为上品之上；神者为上品之中；妙者为上品之下；精者为中品之上；谨而细者为中品之中。余只立此五等，以包六法，以贯众妙。"唐代张怀瓘《画断》始分画为神、妙、能三品，朱景玄《唐朝名画录》除此三品外，则另加逸品。张彦远五等中之"精"实等于张怀瓘三品中之"能"；其"谨而细者"，乃"精之为病"，实同于"能品"中之劣者；除"自然"而外，张彦远实亦等于以神、妙、能分品。他以"自然"为"上品之上"，实同于北宋·黄休复列"逸格"于神、妙、能三格之上。张彦远在黄休复前约百年，故画中首推逸品，不始于黄休复，而实始于张彦远。李一《中国古代美术批评史纲》释云："'五等'中的'谨细'最差，'形貌采章，历历俱足，甚谨甚细而外露巧密'，即画得很繁琐，没有取舍主次，谨毛失貌，雕琢气息浓厚。'五等'中'自然'最高，'自然'是一种大朴不雕的境界，即他本人所说的'玄化亡言，神工独运'的'道'的体现，在风貌上应该是'迹简意澹'。张彦远认为'上古之画，迹简意澹而雅正，顾、陆之流是也；中古之画，精密细致而臻丽，展、郑之流是也；近代之画，焕烂而求备；今人之画，错乱而无旨，众工之迹是也'。(《历代名画记·论画六法》)他对上古的评价最高，上古的所谓'迹简意澹'大致与其'自然'等级相对应。" (荆琦)

【神、妙、奇、巧】 五代后梁荆浩《笔法记》："神者，亡有所为，任运成象。妙者，思经天地，万类性情，文理合仪，品物流笔。奇者，荡迹不测，与真景或乖异，致其理偏，得此者亦为有笔无思。巧者，雕缀小媚，假合大经，强写文章，增邈气象，此谓实不足而华有余。"神者"亡有所为"，即是说所画似非经意，不做作，虽有所为，看去似无所为，无所为中又有所为。"任运成象"，即是极自然地塑造出艺术形象。妙者"思经天地"，谓作画之先，曾作了深邃广阔的思考，即顾恺之所云"迁想"与"巧密精思"的意思。"品物流笔"，(传)王绂《书画传习录》作"品物流形"。奇者"荡迹不测，与真景或乖异"，即是与实在的景色或有不同。所谓"异"，是要使人觉得此画奇特有独创的风格，即是看去有"荡迹不测"之"异"。"致其理偏，得此者亦为有笔无思"，就是说，在绘画创作上，如果对对象不作全面的了解，画出来的作品，便是"有笔无思"，即徒有笔墨(形象)，但无情思。巧者"雕缀小媚，假合大经"，即是说，雕缀的技巧，虽属"小媚"，但也如"大经"那样的为人所看重。"小媚"，极言小巧玲珑。"大经"即大法的意思。"强写文章，增邈气象，此谓实不足而华有余"，"强写"，是勉强的写，写得不自然的意思；"增邈"，就是堆砌、做作之意。"实不足而华有余"，即是所画只是表面好看，而无内在之美。华：可作光彩解，即物象之外表形态。实：指物象的实质，即内在的精神特质。宋代黄休复《益州名画录》："有形似而无气韵，则华而不实。"荆浩就山水画提出了"神、妙、奇、巧"四方面



北宋·王诜《渔村小雪图》局部

品评标准，在这里，他将“神”解释为“亡有所为，任运成象”，强调创作时的毫不造作，自然而然的状态，相当于朱景玄所说的“逸”品和张彦远所谓的“自然”；荆浩将“妙”释为“思经天地，万类性情，文理合仪，品物流笔”，经过如此精密思考而表现在画面上的无懈可击的作品，可相当于朱氏的“能”品和张氏的“精”品；至于“奇”、“巧”二品，荆浩中肯地指出了追求此二种格调较易出现的问题。文中虽未明确分等，但其优劣等次使人明辨。

（张曼华）

【逸、神、妙、能四格】 北宋黄休复《益州名画录》：“画之逸格，最难其俦。拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表，故目之曰逸格尔。大凡画艺，应物象形，其天机迥高，思与神合。创意立体，妙合化权，非谓开橱已走，拔壁而飞，故目之曰神格尔。画之于人，各有本性，笔精墨妙，不知所然。若投刃于解牛，类运斤于斫鼻。自心应手，曲尽玄微，故目之曰妙格尔。画有性周动植，学侔天功，乃至结岳融川，潜鳞翔羽，形象生动者，故目之曰能格尔。”关于逸格，大抵是出于自然，不拘形似，笔简意繁，有意外之趣，不可模仿的作品。关于神格，大抵是指形神兼备，妙合自然，能达到化境独成一格的作品。关于妙格，大抵是指笔精墨妙，技巧纯熟，合于规矩法度的作品。关于能格是指能表现对象形似的作品。郭因《中国绘画美学史稿》释云：“黄休复在《益州名画录》中，以其对于逸、神、妙、能四格的界说和位次的排列，说明他是重传神甚于重写形，而且非常重视画家对于绘画对象的独特感受与理解的表现，画家独特的审美理想与情操的表现的。他把‘逸格’摆在第一位。认为‘画之逸格，最难其俦’。因为它‘拙规矩于方圆，鄙精研于彩绘，笔简形具，得之自然，莫可楷模，出于意表’，也就是说，‘逸格’所以最好，原因就在于：这种作品无法而有法；朴素的有限的表现形式，能传出丰富的无限内容；传神传得有天成之妙；而且这艺术形象又是画家以自己不同于任何别人的主观情思熔铸了绘画对象而成的，具有画家强烈的个性色彩和独特风格，是别人所无法学习的，是出乎人意料之外的，为人所不能想象的。被置于‘逸格’的唯一画家孙位，他认为其‘逸格’是由于‘情高’。可见，在他看来，‘逸格’与否的决定因素，不在于客观而在于主观。也就是说，一个画家尽管具备别的许多条件，但只要‘情’不高，就不可能使‘格逸’。不过，他也并非认为‘逸格’可以蔑弃形似，而认为‘得之自然’，‘出人意表’的简笔，还得有个‘形具’才行。他的所谓‘逸格’，就其重传神而自然来说，与张彦远的所谓‘自然’一品有相似处。就其重‘出人意表’来说，和荆浩的所谓‘奇’这一品有相似处。就其主张‘拙规矩于方圆’这种思想看，与朱景玄所谓‘不拘常法’的‘逸品’有相似处。但却又不与他们的‘自然’、‘奇’、‘逸’诸品完全相同。黄休复认为‘逸格’的画最好，但并非认为只有‘逸格’的画才算好。他对于那种能‘应物象形’，又能‘思与神合，创意立体，妙合化权’的‘神格’，即那种既能写绘画对象之形，也能与绘画对象物我交融，把对象典型化，传出绘画对象的精神本质，达到有如天地自然生成的地步的绘画作品；对于那种能以独特的、熟练的表现技巧反映绘画对象，‘自心付手，曲尽玄微’的‘妙格’的作品，以及那种由于画家勤学苦练，有广博的知识与熟练的技巧，能把绘画对象画得‘形象生动’的‘能格’的作品，也都欣赏，并无贬辞。只是把它们置于‘逸格’之下，认为它们不如‘逸格’的绘画作品更好罢了。”

（荆琦）

【二品】 明代朱存理《铁网珊瑚·画品》卷二载南宋赵孟濙画论：“画谓之无声诗，乃贤哲寄兴，有神品，有能品。神者，才识清高，挥毫自逸，生而知之者也；能者，源流传授，下笔有法，学而知之者也。”

（王凤珠）

【十二品】 清代潘曾莹《红雪山房画品》云：“一幽秀，二高洁，三古淡，四清丽，五豪放，六超逸，七神韵，八闲远，九蕴藉，十嫣润，十一冷僻，十二疏爽。”多指绘画的艺术风格。余绍宋《书画书录解题》以为“文字优美，洵足并传”。

（王宗英）

【上、中、下三品】 黄宾虹《论画残稿》：“画有初观之令人惊叹其技能之精工，谛审之而无天趣者，为下品。初见为佳，久视也不觉其可厌，是为中品。初视不甚佳，谛视而起佳处为人所不能到，且与人以不易知，此画事之重要在用笔，此为上品。”王克文《黄宾虹“三品”论画》释云：“这是从艺术欣赏的角度，从直觉的审美感受上来评的，它不同于‘逸、神、妙、能’四品论画，但却包含了四品批评标准的某些含意在内。上、中、下‘三品’论，以笔墨气息所构成的综合性整体效果为衡量标

准，强调‘重要在用笔’。黄宾虹在论画中非常重视笔墨的艺术要求，明显的特点是常和书法艺术联系起来论述。他在《论画书简》中讲：‘画法全是书法，古称枯藤坠石之妙，在于笔尖有力，刚而能柔，为最上品。’由此基本观点引申出‘重要在用笔’的上、中、下‘三品’论画的独到见解。”（荆琦）

【八格】 其义有二：①北宋韩拙《山水纯全集》：“凡画有八格：石老而润，水净而明，山要崔巍，泉宜洒落，云烟出没，野径迂回，松偃龙蛇，竹藏风雨也。”此处“八格”是指山水画创作的八条原则以及对作品提出的八条要求。②元代王绎《写像秘诀·写真古诀》：“写真之法，先观八格……相之大概不外八格：田、由、国、用、目、甲、风、申八字。面扁为田，上削下方为由，方者为国，上方下大为用，倒褂形长是目，上方下削为甲，腮阔为风，上削下尖为申。”（王宗英）

【神品与逸品的区别】 俞剑华《中国画理论初稿》油印本：“神品与逸品的区别：神品则兼容并包，无所不有；逸品则笔简境寂，以少取胜。神品如至贤豪杰，以济世为心，有兼善天下的伟大抱负；逸品则如文人高士，以避世为心，有独善其身的纯洁节操。神品如长江大河，高山大岳，巍然为天下的奇观；逸品如精金美玉、珠宝珍玩，仅为书斋的清供。神品如古风排律；逸品如五、七言绝句。各有所长，就各有所短，但学者必须志其大者、远者，实力既充，神品好，逸品亦好；大幅好，小幅亦好；繁复好，简略亦好。若不在实力上用功夫，只图讨巧，不知艺术是讲真本领的，是无巧可讨、无机可投的。不过还要看自己的个性，看自己的才力，有的适于神，有的合于逸。性之所近，因势利导，则成功较易；性之所远，逆水行舟，则成功较难。总须依照实际情况，具体分析，不可一概而论。”（王凤珠）

【画有邪正】 清代王昱《东庄论画》：“画有邪正：笔力直透纸背，形貌古朴，神采焕发，有高视阔步，旁若无人之概，斯为正派大家；若格外好奇，诡僻狂怪，徒取惊心眩目，辄谓自立门户，实乃邪魔外道也。初学识见不定，误入其中，莫可求药，可不慎哉！”是谓作画应走正道不走邪道。（周积寅）

【秀骨清像】 唐代张彦远《历代名画记》：“张怀瓘云：顾、陆及张僧繇，评者各重其一，皆为当矣。陆公参灵酌妙，动与神会，笔迹劲利，如锥刀



明·陈洪绶《屈子行吟图》

矣。秀骨清像，似觉生动，令人懔懔若对神明，虽妙极象中，而思不融乎墨外。夫像人风骨，张亚于顾、陆也，张得其肉，陆得其骨，顾得其神。”此处“秀骨清像”是指陆探微的人物画风格。陆探微的人物画人物形象清秀瘦削，表现“清羸示病之容，隐几忘言之状”，超越于对外在形式的关注，追求对人物内在气质的刻画，直达理想人格本体的精神层面，使人产生“令人懔懔若对神明”的感觉；陆探微用笔清刚有力，追求如刀刻般的刚劲，陆探微的人物画风表现的是当时玄学清谈家所崇尚的道骨神韵。这一风格虽然主要流行于晋宋时期，但已成为美术史上对六朝美学风骨的整体概括，后来“秀骨清像”一词也指人物或人物画的清秀瘦削之美。（王宗英）

【酌妙】 唐代李嗣真《续画品录》“孙尚子”条：“孙则魑魅魍魉，参灵酌妙。”谓挹取精微奥妙。（周积寅）

【惟妙惟肖】 徐悲鸿《中国画改良之方法》：“画之目的：曰‘惟妙惟肖’。”作者释云：“妙属于

美，肖属于艺。故作物必须凭写实，乃能惟肖。待心手相应之时，或无须凭写实，而下笔未尝违背真实景象，易以浑和生动逸雅之神致，而构成造化，偶然一现之新景象，乃至惟妙。然肖或不妙，未有妙而不肖者也。妙之不肖者，乃至肖也。故妙之肖为尤难。故学画者，宜摒弃抄袭古人之恶习（非谓尽弃其法），一一按现世已发明之术。”（周积寅）

【英灵】 唐代李嗣真《续画品录》“郑德文”条：“笔迹纤懦，英灵销歇。”唐代张彦远《历代名画记·论顾陆张吴用笔》：“张（旭）既号‘书颠’，吴（道子）宜为‘画圣’，神假天造，英灵不穷。”谓英华性灵，指画家的天才本领。（周积寅）

【灵机】 清代王原祁《麓台题画稿·仿设色小米》：“宋元各家，俱于实处取气，惟米家于虚中取气。然虚中之实，节节有呼吸、有照应，灵机活泼，全要于笔墨之外有余不尽，方无挂碍。”灵机，指天意。（周积寅）

【天】 北宋苏轼《传神记》：“传神与相一道，欲得其人之天，法当与众中阴察之。”元代汤垕《画鉴》：“虽不经意而皆得神妙，岂胸中自有得天者耶?”元代刘因《田景延写真诗·序》：“清苑田景延善写真，不惟极其形似，并与东坡所谓意思，朱文公所谓风神气韵之天者而得之。”这里的“天”字，都是指所画对象的天然神态而言。无论画人物、动物、植物，最要能得其天然神态，必须使他处在天然的环境中，不受拘束，不受影响，依照他们习惯的生活方式自由自在，毫不矜持，毫不做作，这时不但形态自然而且神完气足。在古代画论中，“天”字单用的较少，而联用的较多，如：天挺、天才、天植、天纵、天造、天性、天功、天成、天趣、天真、天资、天质、天机、天骨、天工、天然、天倪等。体现出各种“天”的审美取向。俞剑华说：“所谓天的本意就是自然。画家有天赋才能，对象有天生个性，画上有天然表现。任其自然，不加雕琢，浑然天成，恰到好处，丝毫不见有矜才使气，出筋露骨的地方。似乎无能，而实至能；似乎稚拙，而实精巧。渊然之光，幽然之色，沛然之气，如精金如美玉，如英雄如美人。纯洁优雅能使观者躁释矜平，悠然神往，以画家的天资，尽对象的天性，现画上的天趣，宛如天造地设，合于天机，才可以说是‘全其天’。”（周积寅）

【天纵】 唐代朱景玄《唐朝名画录·序》：“惟吴道子天纵其能，独步当世，可齐踪于陆（探微）、顾（恺之）。”天纵，谓天之所使。（周积寅）

【天授】 唐代朱景玄《唐朝名画录》：“吴道玄字道子，东京阳翟人也。少孤贫，天授之性，年未弱冠，穷丹青之妙。”犹天赋，上天所授予。《史记·淮阴侯列传》：“且陛下所谓天授，非人力也。”（周积寅）

【天挺】 南齐谢赫《画品》“姚昙度”条：“天挺生知，非学所及。”南朝陈姚最《续画品》“湘东殿下梁元帝”条：“右天挺命世，幼禀生知，学穷性表，心师造化，非复景行所能希涉。”天挺，指天资卓越。（周积寅）

【天才】 唐代李嗣真《续画品录》“顾恺之”条：“顾生天才杰出，独立亡偶。”指特殊的智慧和才能。（周积寅）

【天机】 ①北宋苏轼《书李伯时山庄图后》：“醉中不以鼻饮，梦中不以趾捉，天机之所合，不强而自记也。”谓指天赋之灵性。②明代练安《金川玉屑集》：“画之为艺世之专门名家者，多能曲尽其形似，而至其意态情性之所聚，天机之所寓，悠然不可探索者，非雅士胜工，超然有见尘俗之外者，莫之能至。”谓指天的机密，造物者的奥妙。（周积寅）

【天人】 唐代李嗣真《续画品录》“汉王元昌”条：“天人之姿，博综技艺，颇得风韵，自然超举。”指才能杰出的人。（周积寅）

【天资】 元代汤垕《画鉴》：“米芾元章天资高迈，书法入神，宣和立书画学擢为博士。”谓天生的资质，即天赋、天性、天才。（王凤珠）

【天植】 唐代裴孝源《贞观公私画史·序》：“大唐汉王元昌，天植其材，心专物表；含运覃思，六法俱全，随物成形，万类无失。”天植：自然所赋予之义。（周积寅）

【天质】 元代杨维祯《图绘宝鉴·序》：“神妙之品出于天质者，殆不可以谱极而得也……苟有天质，超凡入圣，可冠当代而名传后世矣。”天质：天性，天然资质，天才。（周积寅）

【天倪】 清代恽寿平《南田画跋》：“风雨江干，随笔零乱，飘渺天倪，往往于此中出没。”清代方薰《山静居画论》：“和以天倪，资以书卷。”天倪，最早见于《庄子·齐物论》：“何谓和之以天倪?

曰：是不是，然不然。”郭象注：“天倪者，自然之分也。”又指事物本来的差别。（周积寅）

【天性】 北宋《宣和画谱》卷十：“维之画，出于天性……”天性：指本性，先天具有的品性。（王凤珠）

【天造】 唐代张怀瓘《画断》“张僧繇”条：“且张公思若涌泉，取资天造。笔才一二，而像已应焉！”天造：谓自然生成。相对于人造而言。（周积寅）

【天功】 北宋黄休复《益州名画录·能格》：“画有性周动植，学侔天功。”谓自然界的功能。此指画家功夫到家，如天然所造成。（周积寅）

【高逸】 南齐谢赫《画品》“袁蒨”条：“比方陆氏（探微），最为高逸。”意指高雅而有逸趣。“高逸”一词，在中国画论中首次出现。清代李修易《小蓬莱阁画鉴》释云：“高逸一种，不必以笔墨简论也，总须味外有味，令人嚼之不见，咽之无穷。”（周积寅）

【妙合】 东晋顾恺之《论画·七贤》：“惟嵇生一像欲佳，其余虽不妙合，以比前诸《竹林》之画，莫能及者。”妙合：神合，十分的契合。（周积寅）

【妙绝】 唐代杜甫《冬日洛城北谒玄元皇帝庙庙有吴道士画五圣图》诗：“森罗移地轴，妙绝动宫墙。”妙绝：谓奇妙超凡。（周积寅）

【冲和】 清代王翚《清晖画跋》：“此图为大牟先生所作，越今已二十余年，尤能脱去平时蹊径，如对高人逸士，冲和幽淡，骨貌皆清，当与元镇之《狮林》、石田之《奚川》并垂天壤矣。”冲和：谓恬淡平和之意。（周积寅）



唐·孙位《高逸图》局部

【峭拔】 元代夏文彦《图绘宝鉴》卷三“侯翌”条：“落笔清駃，行笔劲峻，峭拔而秀，绚丽而雅。”峭拔：形容笔墨遒劲挺秀。（周积寅）

【旨趣】 清代徐沁《明画录》卷四“顾正谊”条：“画山水初学马文璧，后出入元季大家，无不酷似，而与子久尤为得力，与宋旭、孙克友善，穷探旨趣，遂成华亭一派。”旨趣：宗旨、意趣。（周积寅）

【风雅】 明代董其昌《画旨》：“杨龙友……所作《台荡》等图，有宋人之骨力去其结，有元人之风雅去其佻。”风雅，即风流儒雅。（周积寅）

【风骨】 南齐谢赫《画品》“曹不兴”条：“不兴之迹，殆莫复传，惟秘阁之内一龙头而已，观其风骨，名岂虚哉！”风骨：指所描绘的绘画艺术形象，气韵生动而又有骨力，具有风骨之美。“风骨”一词最早在画论中出现，对其后画论颇有影响。唐代彦悰《后画录》“隋王仲舒”条：“北面孙公，风骨不逮。精熟婉润，名辈所推。”其意是说，所描绘的绘画艺术形象，虽精妙纯熟婉丽圆润，但觉缺乏风骨，即生动感人的力量。（周积寅）

【豪放】 北宋苏轼《书吴道子画后》：“出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外。”指豪迈奔放、宽阔雄伟的艺术风格，表现出壮美、崇高、阳刚之美的审美特征。画家惟有豪放之气，乃有豪放之画。（周积寅）



五代·石恪《二祖调心图》局部

【秀逸】 清代姜绍书《无声诗史》:“云间绘事,自董宗伯思白为文人建幢,于是崇雅之士,竞趋秀逸。”秀逸:此谓俊秀超群。(周积寅)

【淡逸】 清代王时敏《王奉常书画题跋》:“文度(赵左)实开云间风气,以虚翕淡逸为宗。”淡逸:指淡泊闲逸。(周积寅)

【超逸】 清代王时敏《西庐画跋》:“一入石谷(王翚)手,便超逸高妙乃尔。”超逸:谓不拘滞于世俗,超然物外。(王凤珠)

【纤妍淡冶中更见跌宕超逸之致】 清代王原祁《麓台题画稿·题仿赵大年推篷四页之一》:“惠崇《江南春》,写田家、山家之景,大年画法悉本此意,而纤妍淡冶中更见跌宕超逸之致,学者须味其笔墨,勿但于柳暗花明中求之。”纤妍:纤秀美好。淡冶:清淡妩媚。跌宕:亦作“跌荡”,放纵不拘。超逸:谓不拘滞于世俗,超然物外。其意是说北宋赵令穰的画纤秀美好、清淡妩媚中更见放纵不拘、超然物外的情趣。(周积寅)

【工而入逸】 明代徐渭《徐文长三集·与两画史诗》卷十六:“百丛媚萼,一干枯枝。墨则雨润,彩则露鲜。飞鸣栖息,动静如生。悦性弄情,工而入逸。斯为妙品。”徐渭是一位擅长大写意花卉的文人画家,其画是明代最具特色的逸品画。他十分注重精神性情的表达,落笔虽“放逸”、超越于法外,但却要求有法内的根砥,“工而入逸”即是此意。他的作品虽未见有工笔画传世,但从他的大写意画中,可以领悟其法度之谨严。清代郑板桥《题画·竹》云:“徐文长先生画雪竹,纯以瘦笔、破笔、燥笔、断笔为之,绝不类竹。然后以淡墨水钩染而出,枝间叶上,罔非雪积,竹之全体,在隐跃间矣。今人画浓枝大叶,略无破阙处,再加渲染,则雪与竹两不相入,成何画法?此亦小小匠心,尚不肯刻苦,安望其穷微索渺乎!问其故,则曰:吾辈写意,原不拘拘于此。殊不知写意二字,误多少事。欺人瞒自己,再不求进,皆坐此病。必极工而后能写意,非不工而遂能写意也。”郑板桥“必极工而后能写意”,与徐渭“工而入逸”,其精神是一致的。(周积寅　王凤珠)

【必极工而后能写意】 参见“工而入逸”条。

【写意画非精研工笔,则漫无法则】 清代邵梅臣《画耕偶录·论画》:“昔鲁南台先生云:‘写意画非精研工笔,则漫无法则,尤必神行气中,笔忌平庸,墨求生动。功性兼到,能放能收,庶几随手万变,意到笔随。但知收而不知放,纵精熟工笔,不可与言写意。”强调写意画的创作,要以工笔画为基础。(王宗英)

【与其工而不妙,不若妙而不工】 清代盛大士《溪山卧游录》:“画有士人之画,有作家之画。士人之画妙而不必求工,作家之画工而未必尽妙。故与其工而不妙,不若妙而不工。”工:工致、工整。妙:妙趣,神韵。作为文人画家,盛大士认为作画能够表现出妙趣,这比仅仅工致描绘物象外形更为重要。(李芹)

【品格取韵】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论意》:“作画须先立意,若先不能立意,而遽然下笔,则胸无主宰,手心相错,断无足取。夫意者,笔之意也。先立其意而后落笔,所谓意在笔先也。然笔意亦无他焉,在品格取韵而已。品格取韵,则有曰简古,曰奇幻,曰韶秀,曰苍老,曰淋漓,曰雄厚,曰清逸,曰味外味,种种不一,皆所谓先立其意,而后落笔。而墨之浓淡焦润,则随意相配,故图成而法高,自超乎匠习之外矣。意欲简古,笔须少而秃拙,笔笔矫健,笔笔玲珑,不用多皴擦,用墨多浓,复染以水墨,设色不宜艳,墨绿墨赭,乃得古意。”品格取韵:指在绘画落笔之前先有高的立意,定下作品所要展现的风格韵味,然后再下笔,就能胸有成竹,挥洒自如。(王宗英)

【纤妍】 见“纤妍淡冶中更见跌宕超逸之致”。

【淡冶】 见“纤妍淡冶中更见跌宕超逸之致”。

【跌宕】 见“纤妍淡冶中更见跌宕超逸之致”。

【古淡】 明代恽向《道生论画山水》:“尝见子久(黄公望)山色,全体古淡,不作分明圭角。如旧墨色,渐少黑气而意甚流畅。然则所谓古人全用重墨者,又不尽然也。”古淡:谓古朴淡雅。(周积寅)

【渐老渐熟,乃造平淡】 明代董其昌《容台别集》:“苏子瞻曰:‘笔势峥嵘,辞采绚烂,渐老渐熟,乃造平淡。’实非平淡绚烂之极犹未得十分谓若可学而能耳。”北宋苏东坡在《给侄儿信》中说:“大凡为文,当使气象峥嵘,五色绚烂,渐老渐熟,

乃造平淡。”所谓“渐老渐熟,乃造平淡”,是指随着年龄的增长、生活阅历的丰富、人生经验和艺术造诣的日趋成熟,所作便流露出平淡自然的气息。董其昌赞成苏轼的观点,确立并完善了文人画的审美标准——“淡”。在《画旨》中,董其昌以“幽淡”、“古淡天然”、“平淡”、“天真幽淡”等审美范畴评画,都是“淡”趣的生发。在董其昌心目中,“淡”是最高的审美境界:“传与不传,在淡与不淡耳”。(《容台别集·卷一》)“淡”,就是不求物趣求天趣的一种自然;“淡”的艺术作品发乎性灵,本乎自然,是一种素朴自然、恬静悠远的审美境界。绚烂之极后的平淡,以平淡自然的形式包含丰富绚丽的内容,以简易的笔墨深刻地表现个体生命的文化精神,是不容易达到的境界。

(张曼华 谢江岚)

【简而愈备,淡而愈浓】 《佩文斋书画谱》卷十五载明代李日华语:“元唯赵吴兴父子犹守古人之法,而不脱富贵气。王叔明、黄子久俱山林疏宕之士,画法约略前人,而自出规度,当其苍润萧远,非不卓然可宝,而岁月渲运之法,则偷力多矣。倪迂漫士,无意工拙,彼云自写胸中逸气,无逸气而袭其迹,终成类狗耳。本朝惟文衡山婉润,沈石田苍老……难与古人比迹。仇英有功力,然无老骨;且古人简而愈备,淡而愈浓,英能繁不能简,能浓不能淡,非高品也。”文人画强调以翰墨为戏,率意为之,故从审美的角度而言总是倾向于简淡的。过于繁复整备的作品显然在绘画的状态与目的上就有可能偏离其初衷。因此这种倾向并不仅仅是个体的、偶然的,而是文人画的文化品质所必然规定的内容。在李日华这一段对前人画迹的评述中,可以十分清晰地体会这一点。仇英功力深邃,连一向瞧不起行家画的董其昌也不得不承认其为“五百年”之才,但仇英的画极精工细致,与文人画简淡的审美趣味不符,所以在李日华看来其画终非“高品”。而在文人画家中,像黄公望、王蒙,尤其是倪瓒,他们的画法约略,无意工拙,因而水平得到李日华的认可,而对赵孟頫、文徵明、沈周则有所保留。可见“简淡”在文人画审美评价体系中的重要作用。当然,需要指出的是,所谓的简并不是简单,而是简约,淡并不是无味的平淡,而是玄远无穷的品味。这种简淡是画家自身品格与胸中逸气自然而然的表现。从画品如人品的角度来讲,这是一种无为而治的过程。所以李日华强调“无逸气而袭其迹,终成类狗耳”。

(刘亚璋)

【苍茫】 清代王原祁《麓台题画稿·仿设色小米》:“山水苍茫之变化,取其神与意。”苍茫亦作“沧茫”,旷远迷茫貌。

(周积寅)

【迹有巧拙,艺无古今】 南齐谢赫《画品》:“然迹有巧拙,艺无古今,谨依远近,随其品第,裁成序引。”“迹有巧拙,艺无古今”是指画家的作品虽有优劣之分,但艺术水平并不是以古今来分孰高孰下的。

(张曼华 谢江岚)

【工拙】 明代董其昌跋画:“逸情傲思,又不在工拙论也。”清代笪重光《画筌》:“一点两点工,终防多点之拙。”清代盛大士《溪山卧游录》:“画有士人之画,有作家之画。士人之画,妙而不必求工;作家之画,工而未必尽妙。故与其工而不妙,不若妙而不工。”清代张式《画谭》:“画之用笔,先要领会得工、拙二字。何谓拙?曰不理笔情,曰不得劲,曰滞,曰了,曰捉,曰乱,曰复,曰颟顸,曰直



元·黄公望《富春山居图》局部

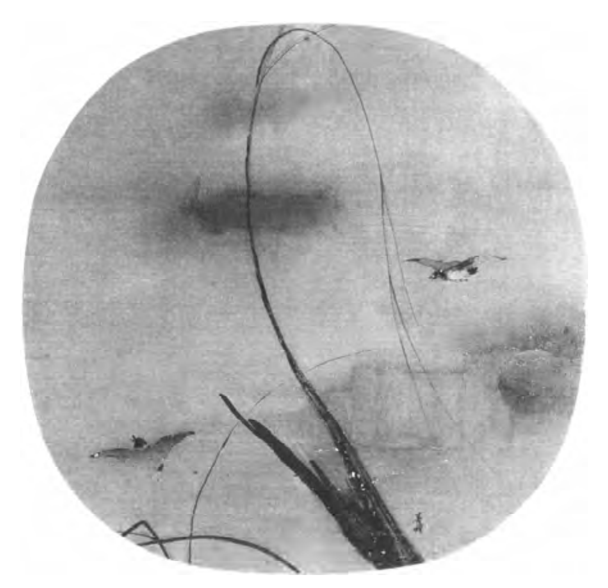
注，曰著述，曰做作。何谓工？曰落笔得势，曰转折不混，曰向背合度，曰粗细相合，曰圆不直强，曰侧不匾塌，曰率不野，曰熟不甜，曰沉著，曰虚和，曰巧妙，曰浑成，曰心静神怡。心静神怡与笔何有？却是用笔第一关口。”看来张氏将工、拙完全对立起来，对工是肯定的，而对拙是否定的，并未论及其相互关系。“工拙”意近“巧拙”。俞剑华释云：“工与巧同意，工而后能巧，巧而后能工。古与拙相邻，拙而后能古，古而后能拙。工巧为一般人所喜，古拙为一般人所恶。但在艺术家则不但需要工巧，而且需要古拙。工巧近于技术而远于艺术，古拙近于艺术而远于技术。艺术需要工巧，但工巧却不一定是艺术，而且有时过于工巧反有伤艺术。”（《中国画理论初稿》油印本） （周积寅）

【巧拙】 “巧”与“拙”，意思相对，古典美学中的一对范畴。在画论中其意有二：①分别品评画者。清代华琳《南宗抉秘》：“画之善者曰巧匠，不善者曰拙工。人孰不欲巧哉？不知功力不到，骤求其巧，则纤仄浮薄，甚有伤于大雅。学者须笔笔皆著实地，不嫌于拙，迨至纯熟之极，此笔操纵由我，则拙者皆巧。吾故曰：欲巧先拙，敏捷有日矣。敏捷有不巧者哉？”②分别指巧饰和拙写的表现方法。清代《山静居画论》卷上：“画松杉桧柏，立势大约相类，枝皮用笔不同耳。涉笔须要有拙处，有巧处，若一味屈曲蟠旋取势，便入俗格。当思巧以取奇，拙以入古。”主张用笔巧拙结合，以巧笔取新奇，以拙笔求古朴。清代李修易《小蓬莱阁画鉴》：“山水当拙胜于巧，花卉当巧胜于拙。”俞剑华释云：“巧拙可以从画上的形迹论，也可以从画家的才气论。画家有巧的才气，就容易有巧的画；有拙的才气，就容易有拙的画。才气本巧而欲画拙；才气本拙而欲画巧，都容易吃力不讨好。但才者也不可一味图巧，拙者也不可一味求拙。太巧则不庄重，不大方，不谨严，不雄壮；太拙则不空灵，不活泼，不生动，不清新。一般说来，由拙而巧易，由巧而拙难。巧也不一，有小巧，有大巧，有纤巧，有灵巧；在人则有心巧，有手巧，有嘴巧；在画则有笔巧，有墨巧，有色巧，有构图巧。拙亦不一，有小拙，有大拙，有稚拙，有古拙；在人则有性拙、有手拙、有嘴拙；在画则有笔拙，有墨拙，有色拙，有构图拙。画的巧拙，由于手的巧拙，手的巧拙由于心的巧拙，心的巧拙由于个性也由于学习。通过学习，拙者可以巧，既已能巧，应当返而求拙，所谓‘至能若无能’、‘大智若愚，大巧若拙’。精气内转，锋芒不露，拙之至也就是巧之至，这种功夫是要经过刻苦钻研，不断努力才能达到的。”（《中国画理论初稿·两点论》油印本） （周积寅）

【灵则通圣】 唐代朱景玄《唐朝名画录·序》：“古人云：‘画者圣也’……故台阁标功臣之烈，宫殿彰贞节之名，妙将入神，灵则通圣。”灵：灵妙。圣：通达事理。“灵则通圣”，指所画妙到极点。 （周积寅）

【前无古人，后无来者】 唐代陈子昂《登幽州台歌》：“前不见古人，后不见来者。”南宋曾慥《类说·刘贡父诗话》卷五十六：“文惠（陈尧佐）善遗墨书，自目云‘前无古人，后无来者。’”是谓空前绝后。此语用在画论中，最早见元代汤垕《画鉴》：“要知花鸟一科，唐之边鸾，宋（按应为五代）徐（熙）、黄（筌），为古今规式。所谓‘前无古人，后无来者是也’。”清代周亮工《读画录》：“龚半千贤……其画扫除蹊径，独出幽异。自谓前无古人，后无来者，信不诬也。”赞扬画家才高出众，创造了前所未有的艺术，成为古今之典范。 （周积寅）

【吴生虽绝妙，犹以画工论】 北宋苏轼《苏诗补注》卷四：“道子实雄放，浩如海波翻；当其下手风雨快，笔所未到气以吞。吴生虽绝妙，犹以画工论，摩诘得之象外，有如仙翮谢笼樊。”吴道子的画豪迈雄放，王维的画格调清新，苏轼之所以抑吴扬王，在于王维的作品极具意境之美，画作中蕴含着清雅的诗意，正所谓“味摩诘之诗，诗中有画；观



南宋·梁楷《秋柳双鸦图》

摩洁之画，画中有诗”。王维的画妙在画外，擅长意境的营造，而吴道子的画相比之下只是在画面之内做文章，尽管气势雄强，然而意蕴不足，与苏轼倡导的文人画风相去甚远，故称“吴生虽绝妙，犹以画工论”。　（张曼华　陈佳）

【金人物，玉花卉，模糊不尽是山水】 语出《中国民间画诀》。王树村释云：“画人物要画得如平地起金山，摆在画面上要显耀夺目，使之突出；花卉画得要洁净鲜美，如蓝田玉石，晶莹可爱；山水画要一眼望不尽止境，愈远愈模糊，模糊中又要显出高远、平远、深远之妙境。”　（王凤珠）

2. 欣赏论

【欣赏】 从中国画反映社会生活并反作用于社会生活的全过程来说，画家创作出来的作品，只是完成了一半，还有一半则是通过人们欣赏完成的。中国画欣赏就是观画者对画家的作品进行体验、感受、领悟、理解，从中获得审美愉悦和精神上的某种满足，在精神上受到潜移默化的影响。而作品正是通过欣赏来发挥一定的社会作用。构成中国画欣赏的条件有三：其一，要有欣赏客体（绘画作品）。只有那些具有强烈艺术感染力、有较高审美价值的绘画作品，才能成为欣赏客体。其二，要有一定文化修养和审美能力的主体（观画者）。法国雕塑家罗丹说：“美是到处都有的，对于我们的眼睛，不是缺少美，而是缺少发现。”（《罗丹艺术论》）马克思也说：“如果你想得到艺术享受，你就必须是一个有艺术修养的人。”（《1844年经济学——哲学手稿》）观画者应具有与画有关的历史、地理、文学、哲学、美学、书画史论以及风土、人情等方面的知识，只有“扩充眼界”，才能“赏以定其高下”。其三，观画者和画之间，要有一条感觉体会和思想感情交流的通道。观画者在观画过程中，只有那些为他的感觉体会和思想感情所肯定和接受的东西，才能引起欣赏的愉快，以至引起思想感情上的共鸣。所谓“世人遇世人画则赏，解人遇解人画则赏，习相近也”（明代沈颢语）。由于观画者修养及审美能力之差异，其观画结果会得到不同的印象和认识。如“看山水亦有体：以林泉之心临之则价高，以骄侈之目临之则价低”（北宋郭熙语）。中国画之欣赏过程亦有三：其一，神会。神会既见之于创作，亦见之于欣赏。欣赏绘画作品，欣然感发，这就是神会，与兴会、赏会、兴致、兴，意思相类。东汉刘褒画《云汉图》和《北风图》，人见之分别有热、凉之感；三国魏曹植记载历史上所画三皇五帝、三季暴主、篡臣贼嗣、高节妙士、悲节死难、放臣逐子、淫夫妒妇、令妃顺后，使观者产生仰戴、悲惋、切齿、忘食、抗首、叹息、侧目、嘉贵等各种不同的反应；唐李思训画大同殿壁，观者若“夜闻水声”；萧悦画竹“独逼真”、“低耳静听疑有声”；吴道子画《地狱变相图》，“京都屠沽渔罟之辈，见之而惧罪改业者，往往有之”；五代关仝山水画“使其见者悠然如在灞桥风雪中”；北宋郭熙说山水画“可望”、“可行”、“可游”、“可居”，好像身临其境，如同在画里一般；清王时敏观李成《山阴泛雪图》，“遇有赏会，则绕床大叫，拊掌跳跃”；清郑板桥睹李方膺《墨梅图》卷，则“精神浚发，兴致淋漓”。以上说明，观画者，不仅要直观地理解作品，还要运用情感、想象、联想诸多心理因素去感受、体味，从而产生强烈的交感和共鸣。其二，体味。体味，是对绘画作品作审美的感受。“画之为物尤难识，其精粗真伪，非一言可达”（北宋欧阳修语）。



（传）唐 · 韩滉《文苑图》局部

美感是在人的审美活动中产生的，观画者只有不断地、反复地去体味，才能真正获得审美感受。唐阎立本观张僧繇旧迹，第一天未得其意，认为是“定虚得名耳”；第二天稍得其意，视张为“近代佳手”；第三天则深得其意，誉张为“名下无虚士”，于是“坐卧观之，留宿其下十余日不能去”（北宋郭若虚语）。清石涛注意到，绘画作品“彼时不合众意而后世鉴赏不已者，有彼时轰雷震耳而后世绝不闻问者”。所谓爱憎好恶，古今不均，时移俗易，反映了人们的审美活动的主观性。观画过程，既是观画者感受形象、领悟形象的过程，又是再创造形象，进行审美判断的过程。观画者用自己的生活经验，在想象与联想中丰富艺术形象，扩展艺术形象，发现画家不曾发现的东西，解释画家始料未及的意义。所谓“得者各以其意，披图所赏，未必是秉笔之意也”（北宋欧阳修语）。这就是观画者在再创造中进行的审美判断。但也有持不同意见者：“看画独不可参己意，若参己意论之，则古人有多少高于己处，先见不到。”（清方薰语）其三，意趣。这里所说的意趣，就是从欣赏绘画作品中所获得的审美享受。中国绘画美学思想，主要是通过对画家及其作品的具体品评而加以说明和发挥。在审美欣赏过程中，他们不但抒发自己的审美感受、情趣，而且阐发自己的绘画见解、审美认识。这些构成了中国古典绘画美学特点的一个显著方面。对于审美欣赏和文艺品评，北齐刘昼早就指出了它们之间的区别：“赏者所以辨情也；评者所以绳理也。”（《刘子·正赏》）故历代画论在论画时，常用真、意、神、韵、趣、味等评述绘画作品的审美特性，这些概念，不仅是创作品评的标准，也是欣赏的标准。如：“画赏真相似”（唐元稹语）；“惟逼真而已”，“非真即下矣”（北宋韩琦语）；“至于丹青之好，好事君子，嗟叹之不足者，则人以逼真目之”（南宋洪迈语）；“每于登临佳处复写其真趣”（南宋米友仁语）；“先观天真，次观笔墨，相对忘笔墨之迹，云为得趣”（元汤垕语）。“书画之妙，当以神会”（北宋沈括语）；“而神会者鲜矣，不过视其形似”（北宋黄休复语）；“不知古人最以形似为末节”，“今人看古迹，必先求形似，次得傅染，次及事实，殊非鉴赏之法也”（元汤垕语）；“凡观名迹，先论神气，以气辨时代、审源流、考先匠”（清恽寿平语）。凡画“当观韵”（北宋黄庭坚语），“先看风势气韵，次究格法高低者”（北宋韩拙语）；“先观气韵，次观笔法、骨法、位置、傅染，然后形似，此六法也”（元汤垕语）；“以气韵为第一者，乃赏鉴家言”（清邹一桂语）。“观士人画，如阅天下马，取其意气所到”（北宋苏轼语）；“董源《雾景》，意趣高古”（北宋米芾语）；关仝山水“使人必求其意趣”（北宋李廌语）；“今人画以意趣为工”（明谢肇淛语）。“试观古人真迹”，“何等神味”（清王昱语）；画“最不可少者，书卷气味”，“无书卷则无气味矣”（清邵梅臣语）；“南阜（高凤翰）书画有味外味”（清黄易语）。清方薰、盛大士论述了理、法、气、趣之间的关系，有趣之作，一定是理、法、气俱全者。中国画创作，师造化，写其真，循其理，运其法，得其气，则趣生矣。近代林纾还提出赏鉴家与画家之区别：“赏鉴家兼收并蓄，无论古今，苟当其意，即行收录；画家则取性之所近。”　（周积寅）

【赏鉴】 北宋米芾《画史》：“好事者与鉴赏家为二等。”明代张丑《清河书画舫》释云：“赏鉴二义，本自不同，赏以定其高下，鉴以定其真伪，有分属也。当局者苟能于真笔中力排草率，独取神奇，此为真赏者也；又须于风尘内，屏斥临摹，游扬名迹，此为真鉴者也。”赏鉴，指人们对艺术形象感受理解和评判的过程。赏，即欣赏，品评艺术作品之优劣；鉴，即鉴定，判断艺术作品之真伪。人们在赏鉴中的思维活动，一般都从艺术形象的具体感受出发，实现由感性阶段到理性阶段的认识飞跃。既受到艺术作品的形象、内容的制约，又根据自己的阶级立场、生活经验、艺术观点和艺术兴趣对形象加以补充和丰富，因此，一般地说，不同阶层的人，对文艺作品有不同的鉴赏要求，并有不尽相同的感受和评价。同一阶层的人，由于生活习惯、经历以及艺术修养、艺术感受的能力不同、在鉴赏上也常常出现差异。离开人们的鉴赏，文艺作品便无从发挥社会作用。　（周积寅）

【林泉之心】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》：“看山水亦有体，以林泉之心临之则价高，以骄侈之目临之则价低。”樊波《中国书画美学史纲》释云：“所谓‘林泉之心’，就是摆脱‘尘嚣缰锁’，就是‘离世绝俗’，从而做到‘万虑消沉’。这也就是老子所说的‘涤除玄鉴’，庄子所说的‘心斋’、‘坐忘’。郭熙认为，一个具有虚静心灵的人，才会真正喜爱、亲近自然山水，才会把自然山水视为一个可居、可游的家园。所以他将具有‘林泉之心’的人称之为‘渴慕林泉’的‘君子’。”　（荆琦）

【君子可以寓意于物，而不可留意于物】 北宋苏轼《苏东坡集·宝绘堂记》："君子可以寓意于物，而不可以留意于物。寓意于物，虽微物足以为乐，虽尤物不足以为病；留意于物，虽微物足以为病，虽尤物不足以为乐。老子曰：'五色令人目盲，五音令人耳聋，五味令人口爽，驰骋田猎令人心发狂。'然圣人未尝废此四者，亦聊以寓意焉耳。"樊波《中国书画美学史纲》释云："在这段论述中，苏轼提出了'可以寓意于物，而不可以留意于物'的命题。这个命题的提出显然受到了欧阳修书画美学的直接影响。所谓'寓意于物'就是欧阳修所说的'寓其意'；而所谓'留意于物'也就是欧阳修所说的'物之为累'。苏轼正是通过对这一命题的阐发，指出了两种根本不同性质的审美关系。但是，苏轼不仅继承了欧阳修的思想，而且还发展了欧阳修的思想。他在《超然台记》中根据庄子'游'的思想提出了'游于物之外'和'游于物之内'的命题，对审美关系作了进一步的分析和规定，从而把欧阳修的思想大大推进了一步。他说：'人之所欲无穷，而物之可以足吾欲者有尽，美恶之辨战乎中，而去取之择交乎前，则可乐者常少，而可悲者常多，是谓求祸而辞福。夫求祸而辞福，岂人之情也哉？物有以盖之矣。彼游于物之内，而不游于物之外。'苏轼认为，'游于物之外'完全不同于'游于物之内'。所谓'游于物之内'，就是讲主体以一种'欲'（'吾欲'）的态度去对待客体，正是这种'欲'的态度，使主体陷入对客体的是非争辩、取舍考虑的纠缠之中。这就是苏轼所说的'美恶之辨战乎中'、'去取之择交乎前'的'内'的关系，也就是所谓'留意于物'。而所谓'游于物之外'，并不是讲主体和客体毫无关系，而是要求主体和客体保持一种特定的关系，即主体摒除自身的欲望而对客体采取一种纯粹观照的审美态度，这也就是苏轼所说的'寓意于物'。" （荆琦）

【好其德，如好其画】 北宋苏轼《苏东坡全集》卷二十《文与可画墨竹屏风赞》："与可之文，其德之糟粕。与可之诗，其文之毫末。诗不能尽溢，而为书，变而为画，皆诗之余。其诗与文，好者益寡。有好其德，如好其画者乎？悲夫。"中国画首重人品。识画藏画，亦讲重品，所谓"画因人重"、"画因人传"，以至有"人品决定画品"之说。无论上古儒生论画还是后世文人画家论画，皆强调学画先贵立品。苏轼此论就反映了画学上的儒家思想影响。苏轼以德、文、诗、书、画顺序排列表示他对文与可的认可。在当时人重看文与可画竹，尽欲求得的情况下，苏轼认为时人的追求是本末倒置了，因此发出了"有好其德，如好其画者乎"的感叹，重其画可以，但更应该看重的是文与可其人的品德之清高。这里，亦提出了中国古代文人画审美鉴赏的一条基本路径：以人论画的问题。

（贺万里）

【好事者与赏鉴家】 北宋米芾《画史》："好事者与赏鉴之家为二等，赏鉴家谓其笃好，遍阅记录，又复心得，或自能画，故所收皆精品。近世人或有资力，元非酷好，意作标韵，至假耳目于人，此谓之好事者。置锦囊玉轴以为珍秘，开之或笑倒，余辄抚案大叫曰'惭惶杀人'。"唐代张彦远在《历代名画记》中就提出了"好事者"："夫识书人多识画。自古蓄聚宝玩之家，固亦多矣。则有收藏而未能鉴识，鉴识而不善阅玩者；阅玩而不能装褫，装褫而殊亡铨次者，此皆好事者之病也。"元代汤垕《画鉴》指出："好事家与赏鉴家自是两家"。何楚雄《中国画论研究》释云："那些凭着财资、贪名好胜，看画人云亦云（'不过听声'），附庸风雅者，先求形似，次及傅染，次及事实的人，谓之看画的好事者。鉴赏家则是'天资高明，多阅传录。或自能画，或深画意。每得一图，终日宝玩，如对古人。虽声色之奉，不能夺也'……汤垕区分好事家与鉴赏家的理论，是对米芾关于看画划分'好事者与赏鉴之家为二等'之说的继承和发展。"明代张丑在《清河书画舫》书中多次使用"真赏者"与"好事者"之称呼："赏鉴二意，本自不同。赏以定其高下，鉴以辨其真伪，有分属也。当局者苟能于真笔中力排草率，独取神奇，此为真赏者也。又须于风尘内屏斥临模，游扬名迹，此为真鉴者也。是在当局者顾名思义焉，斯可矣。"很明显是受到米芾的影响。

（荆琦）

【习相近】 明代沈颢《画麈》："世人遇世人画则赏，解人遇解人画则赏，习相近也。"世人：一般的人、世俗之人。解人：谓通达语言或文词意趣的人。不同修养的人有不同的欣赏味趣，与自己趣味相合的绘画作品就会尽情地赞赏，这是人们习性相近的缘故。 （陈见东）

【实诣】 明代沈颢《画麈》："今见画之简洁高逸，曰：士大夫画也，以为无实诣也。实诣指行家

法耳。不知王维、李成、范宽、米氏父子、苏子瞻、晁无咎、李伯时辈，皆士大夫也，无实诣乎？行家乎？"实诣是指职业画家有扎实的艺术造诣。把文人画看作没有扎实的艺术造诣的观点是错误的，历史上许多有成就的绘画大家都是士大夫文人画家，但他们的作品是不能看作没有完整的技法的。

（陈见东）

【画可观人之性，而即可验人之行】 清代范玑《过云庐画论》："画可观人之性，而即可验人之行，行不立，工画无益，纵加绫锦装池未可入端人正士之室。""画可观人性"、"可验人行"说的是人品与画品关系的问题。中国画论始终认为画品是和人品休戚相关的。因为笔随心动，作品往往是作者心性、性格的反应。一个日常生活中品格低劣的人，其作品的格调是很难达到高程度的，反之亦然。

（蒋宁宁）

【皮相】 清代张式《画谭》："故著色画亦以水墨画定，然后设色，而皮相者遂以水墨、著色分雅俗。殊不知雅俗在笔，笔不雅者，虽著墨无多，亦污人目。"皮相，即表面。此处指从表面看；只看表面。

（周积寅）

【眼力】 语见《潘天寿谈艺录》并释云："要'取法乎上'，多看格调高的作品。眼力很重要。要想画出好画，首先要能看懂好画，要能体会画格的高低。眼高了手才能高，眼不高手也不会高。有的人学画多年，而对画的雅俗高度仍少体会，调子就提不高。画画，一要靠勤练，二要靠解悟。眼力，也就是对艺术的解悟力、鉴赏力，须要才情学养，才能理解艺术的高深。"

（荆琦）

【可行、可望、可游、可居】 北宋郭熙《林泉高致》："世上笃论，谓山水有可行者，有可望者，有可游者，有可居者。画凡至此，皆妙品，但可行可望不如可游可居之为得。何者？观今山川，地占数百里，可游居之处，十无三四，而必取可游可居之品。君子之所以渴慕林泉者，正谓此佳处故也。故画者当以此意造，而鉴者又当以此意穷之。此之谓不失其本意。"李一《中国古代美术批评史纲》："郭熙在这里将山水及山水画的境界分为可行、可望、可游、可居四种。可行、可望固然也可以进入妙品，但不是理想的境界，理想的境界是可游、可居。为什么可行、可望不如可游、可居？因为可游、可居的山水更利于君子的修身养性，更利于精神的愉悦，所以才是佳处，而不可游、不可居的山水，缺少人间气息，其恐怖感不利于人的心性修养。郭熙将可游、可居作为山水画的本意，要求创作者和观画者都应以此境界为标准，实际强调



南宋 · 刘松年《四景山水图二》

的是人与自然的和谐亲切关系。中国的山水画多以房舍、人物点缀，所强调的也正是可游、可居，人与自然相和谐的特点。” （荆琦）

【体味】 见“欣赏”条。

【妙悟】 唐代张彦远《历代名画记·论画体工用拓写》卷二：“惟顾生画古贤……凝神遐想，妙悟自然。”谓超越寻常的感悟。妙悟又称禅悟，是中国禅宗重要范围之一。耿剑《禅宗与中国画论》云：“唐张彦远借‘妙悟’以论画，虽没有‘禅’字出现，但将禅宗思想引入了绘画理论，可以说是以禅论画的开端。’”唐皎然《诗式》开以禅喻诗的先河：“世事喧喧，非禅者之意……禅坐相对，无言而道合……所著《诗式》及诸文字，并寝而不记。”南宋严羽《沧浪诗话》后附《答出继叔吴景仙书》提出“以禅喻诗”说，认为以禅理来说明诗歌理论是最为贴切的。其《沧浪诗话·诗辨》云：“大抵禅道惟在妙悟，诗道亦在妙悟。”画道亦然。 （周积寅）

【凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智】 唐代张彦远《历代名画记》：“遍观众画，唯顾生画古贤，得其妙理。对之令人终日不倦。凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智。身固可使如槁木，心固可使如死灰，不亦臻于妙理哉！所谓画之道也。”叶朗《中国美学史大纲》释云：“张彦远指出，绘画欣赏的心理特点是‘凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智’。这十六个字包含了极为丰富的内容。‘凝神遐想’，说明审美观照既是审美主体的精神的高度集中，同时又是审美主体的想象的高度的活跃。主体精神的集中并不排斥主体想象的活跃，二者恰是相反相成的。‘妙悟自然’，是说通过感性的、直觉的方式（‘妙悟’）来把握自然之道。这大概是美学史上第一次用‘妙悟’这个词来概括审美观照的心理特点。‘物我两忘’，是说在审美观照中，审美主体与审美客体（在这里是审美意象）融合无间。‘离形去智’以及‘槁木死灰’，是说在审美观照时，必然排除、超越自我的欲念、成见和逻辑思考。审美观照的这种特点，和老子的‘玄鉴’、庄子的‘心斋’、‘坐忘’显然是相通的。魏晋南北朝的宗炳提出了‘澄怀味象’、‘澄怀观道’的命题，对审美观照的心理特点作了初步的分析。张彦远提出的‘凝神遐想，妙悟自然，物我两忘，离形去智’的命题，在宗炳的基础上，对审美观照的心理特点作了进一步的分析。在后来的严羽、王夫之、王国维等著名美学家的身上，都可以明显地看到张彦远这个命题的影响。” （荆琦）

【含英咀华】 清代范玑《过云庐画论》：“专家既分，趋向亦异，故山水之点缀，人物之意界，必辨明其工拙，学之始无歧途之惑，含英咀华，合而成之也。”谓细细体会画中之精华。 （周积寅）

【观画易，作画难】 清代薛雪《一瓢诗话》：“画于绢素上观之，观画也。于未到绢素上观之，作画也。观画易，作画难。试看余写此一幅墨兰，汲水涤砚洗笔磨墨时，何事非兰？及至伸纸拂拭，未经落手，兰在何许？一经下笔，兰在纸上，间不容发。其风晴雨露之态，向背远近之情，无不一一具在。乃至添荆棘，缀白石，苍苔紫芝，绿竹芳草，随意点染，无不相宜。若汲水涤砚时无此兰，及至伸纸下笔时有此兰，必不得之数也。假饶用尽苦工，极力描写，不过如今之攒根倒插接叶小花之派，岂能有宋、元之郑所南、赵吴兴，有明之文待诏、陈古白之流风余韵耶?”指的是绘画鉴赏与创作的难易关系问题。“观画易，作画难”，主要是指绘画鉴赏体味容易，绘画构思创作过程艰难。构思过程中，画家当先凝神静思，观察对象，同时展开丰富的艺术想象；作画时，画家要把头脑中构思成熟的审美意象物化为具体的艺术形象，这一过程，需要“意匠惨淡经营中”，故难。 （陶明君）

【观画十尚】 北宋刘道醇《圣朝名画评》：“大抵观释教者，尚庄严慈觉；观罗汉者尚四象归依，观道流者尚孤闲清古；观人物者尚精神体态；观畜兽者尚驯扰犷厉；观花竹者尚艳丽闲冶；观禽鸟者尚毛羽翔举；观山水者尚平远旷荡；观鬼神者尚筋力变异；观屋木者尚壮丽深远。” （王凤珠）

【参灵】 唐代李嗣真《续画品录》“孙尚子”条：“孙则魑魅魍魉，参灵酌妙。”谓与神灵相通。

（周积寅）

【趣】 指趣味、意味、旨趣、志趣、兴趣。表现在画上要活泼有趣，耐人寻味，而不呆板枯燥。中国画论中，“趣”字单用很少，多为联用，如骨趣、灵趣、风趣、情趣、雅趣、逸趣、巧趣、妙趣、清趣、天趣、物趣、人趣、美趣等。俞剑华说：“绘画固须有趣味，但过于追求趣味，则流于轻佻狂放，更不可迎合一般低级的趣味，以自堕其品格。以卖画为生的画家，多不免此弊。” （周积寅）

【意趣】 因论及的对象和范围不同，其含义



北宋·崔白《双喜图》

略有变化。①北宋米芾《画史》:“余家董源《雾景》横披全幅,山骨隐现,林梢出没,意趣高古。”此指作品的意味情趣。②清代黄钺《二十四画品·超脱》:“腕有古人,机无停留。意趣高妙,纵其性灵。”这里的“意趣”与“性灵”对举,侧重指作品的立意或思想倾向。手法可以借鉴古人,但立意的机轴全在于个人。（周积寅）

【天趣】 东晋顾恺之《论画嵇轻车诗》:“林木雍容调畅,亦有天趣。”指自然的神情趣味。“天趣”在画论中首次出现。葛路《中国绘画美学体系》云:“道家提倡归真返朴,任自然。从审美观来说,就是尚‘天趣’。晋人受老庄思想影响较深,把‘天趣’作为一种审美尺度,是有时代审美意识的必然性。”“天趣”一词在其后画论中常用之。元代汤垕《画鉴》:“元章尝称华亭李甲字景元,作翎毛有天趣。”明代屠隆《画笺》:“后人刻意工巧,有物趣而乏天趣。”“盖士气画者……画品全法气韵生动,不求物趣,以得天趣为高。”认为:“唐解元墨花游戏,虢国夫人马上淡妆,以天趣胜耶。”可见,绘画作品重“天趣”是东晋至明清一脉传承下来的审美理想。（周积寅）

【情趣】 南朝陈姚最《叙画品》:“沈粲笔迹调媚,专攻绮罗,屏障所图,颇有情趣。”调媚:调和秀美。绮罗:平纹底上起花纹的丝织品。此指传绮罗的仕女。情趣:意味。其意思是说,沈粲笔迹调和秀美,专长画绮罗,所绘屏障,很有意味。“情趣”在画论中第一次出现。葛路《中国绘画美学范畴体系》云:“东晋南朝提出趣这个审美范畴。与趣密切相连的还有情这个审美评价范畴。这两个范畴的含义有内在的联系,当它们同时出现时,自然而然的会让人理解为情趣、趣味。事实上,也是由情生趣,有趣方动情。”（周积寅）

【灵趣】 一作“趣灵”。南朝宋宗炳《画山水序》:“至于山水质有而趣灵。”清代沈宗骞《芥舟学画编·摹古》:“惟以古人之矩镬,运我之性灵,纵未能便到古人地位,犹不失自家灵趣也。”此指具有灵妙之情趣。（周积寅）

【雅趣】 唐代张彦远《历代名画记》卷十“萧悦”条:“协律郎。工竹一色,有雅趣。”《宣和画谱·花鸟二》卷十六云:“宗师士雷……作花竹多在于风雪荒寒之中,盖胸次洗尽绮纨之习,故幽寻雅趣,落笔便与画工背驰。”清代沈宗骞《芥舟学画编·避俗》:“若夫通人才士,寄情托兴,非不雅趣有余。”雅趣,指作品中体现出来的一种高尚风雅而不庸俗的审美情趣。（周积寅）

【奇趣】 唐代张彦远《历代名画记》卷十“王默”条:“平生大有奇事。顾著作知新亭监时,默请为海中都巡。问其意,云要见海中山水耳。为职半年解去,尔后落笔有奇趣。”明代张岱《琅嬛文集·与包严介》:“画如小李将军,楼台殿阁,界画写摹,细入毫发,自不若元人之画,点染依稀,烟云灭没,反得奇趣。”清代方薰《山静居画论》:“水墨罗汉一卷……松石位置,别有奇趣。”清代松年《颐园论画》:“评论古今名家画,不可一见好,即许为真迹;亦不可见不好,即定为不真。以诗文论,凡大家之作,一时兴到,文如流泉,滔滔不竭,往往不暇



清·闵贞《八子观灯图》

修句，则有小疵，而气势乃高超气绝……作画亦同此理，观者必须独具慧眼，理路深求，全幅讲理，忽有一处不讲理，无理之中却有偏理奇趣，此大家之作无疑。"所谓奇趣，即指作品中之艺术表现特殊、罕见、不同寻常而获得的审美情趣。（周积寅）

【巧趣】 北宋米芾《画史》："董源平淡天真多，唐无此品，在毕宏上，近世神品。格高无与比也。峰峦出没，云雾显晦，不装巧趣，皆得天真。"张宏梁《中国趣美学》释云："所谓'巧趣'，侧重指通过偶然性的机缘自觉或不自觉地使作品显现出来的审美情趣。"董源的山水画"峰峦出没，云雾显晦"所产生的巧趣，绝无人工装饰、造作之痕迹，有着天然真实之美。（周积寅）

【清趣】 北宋米芾《画史》："池州匠作秋浦九华峰，有清趣，师董源。"此指清静情趣。（周积寅）

【妙趣】 元代倪瓒《清□阁集·答张藻仲书》："瓒比承命俾图《陈子桱剡源图》，敢不承命唯谨。自在城中，汩汩略无清思。今日出城外闲静处，始得读剡源事迹。图写景物，曲折能尽状其妙趣，盖我所不能之。"明代董其昌《画禅室随笔》："又于长安杨高邮所得《山居图》……然总不如冯祭酒《江山雪霁图》，具有王右丞妙趣。"清代沈宗骞《芥舟学画编》："所谓质者，并非方幅拙实之谓……以是言质，乃质中藏得无穷妙趣，令人愈玩而愈不尽者，境之极而艺之全也。""树石本无定形，落笔便定。形势岂有穷相，触则无穷。态随意变，意以触成，宛转关生，遂臻妙趣。"清代松年《颐园论画》："月下观竹影，此古人画竹之滥觞，实得天真妙趣。"妙趣：指绘画作品中具有的一种独特的巧妙情趣。张宏梁《中国美趣学·妙趣》云："妙趣，是艺术作品的骨中之髓，果中之质，表面上似乎看不到它，但只要你吸吮品尝，又能确确实实地感受到它。"（周积寅）

【逸趣】 明代唐志契《绘事微言·山水写趣》："是以山水逸趣者，多取写意山水，不取工致山水也。"指超脱飘逸的情趣。（周积寅）

【机趣】 清代沈宗骞《芥舟学画编·人物琐论》："九朽一罢之旨，即是意在笔先之道……意思既定，然后洒然落墨，兔起鹘落。气运笔随，机趣所行，触物赋象。"清代方薰《山静居画论》："画无定法，物有常理。物理有常，而其动静变化，机趣无方。出之于笔，乃臻神妙。""所谓画法，即在虚实之间，虚实使笔生动有机，机趣所至，生发不穷。"清代盛大士《溪山卧游录》："有自出心裁而工者，机趣发而兴会佳也。"机趣：谓机智灵巧，耐人寻味。（周积寅）

【兴趣】 清代李修易《小蓬莱阁画鉴》："逸格之目，亦从能品中脱胎，故笔简意赅，令观者兴趣深远，若别开一境。"指审美主体（观画者）为审美对象（绘画作品）所激发的兴致情趣。（周积寅）

【真】 与假相对，一般指真实。《庄子·渔父》："孔子愀然曰'请问何谓真？'客曰：'真者，精诚之至也。不精不诚，不能动人……真者，所以受于天也，自然不可易也，故圣人法天贵真，不拘于俗。"可见，真即"自然"，是精粹诚实的最高表现。它是从客观世界的运动变化、发展之中所表现出来的客观事物自身的规律性。人类的实践要想达到预期的目的，就必须使自己的活动符合客观世界的规律，从而历史地形成了"真"的范畴。东汉

王充《论衡》将“精诚”引入学术领域，强调的是论辩的真实，也指言情写景纪事的真实自然，并在中国美学史上，首次将“真”与“美”联系和统一起来，指明文章必须符合客观实际，具有真实自然之美。“真”字在中国画论中最早出现的，见于《庄子·外篇·田子方》“真画者”之说。俞剑华释云：“盖真正的画家必须心有主宰，胸储造化，不受世俗束缚，打破清规戒律，始能有不朽之创作。”(《中国古代画论类编·庄子论画·按》上)这一“真画者”为后来的士人画家、文人画家所继承。北宋颜之推《颜氏家训》首次提出了“写真”一词：“武列太子偏写真，座上客随宜点染，即成数人，以问童孺，皆知其姓名矣。”就是说，武列太子为诸座上客画像，画得很真实，让童孺一看便知是谁。其后，“写真”便成了肖像画的代名词。唐宋以来，不特肖像画专称“写真”，“写真”二字在山水、花鸟画中也时有出现。中国画论中之“真”，其美学内涵直至唐代，未有人加以阐释，到了五代后梁荆浩《笔法记》，才从理论上予以界定：“画者，画也。度物象而取其真。物之华，取其华；物之实，取其实。不可执华为实。若不知术，苟似可也，图真则不可及也……似者，得其形遗其气，真者气质俱盛。凡气传于华，遗于象，象之死也。”荆浩所论之“真”，直接涉及绘画之本质问题，“度物象而取其真”，“真者气质俱盛”。“气质”，指绘画作品描绘物象所呈现出来的精神(气)特质(质)。只有“度(深入观察分析研究)物象”，取其华(物象之外表形态)和实(物象内在的精神实质)，才能“图真”。“不可执华为实”，正如唐代张彦远《历代名画记·论画六法》所说：“纵得形似而气韵不生。”因为这种“似者，得其形遗其气”，气“遗于象，象之死也”。故其“贵似”就能“得真”之说是“不可及”的。总而言之，“真”是指描绘客体的真相真义，即其精神本质及其外在表现都应各有其真，达到形神俱真。 (周积寅)

【真趣】 清代王原祁《麓台题画稿·仿黄大痴长卷为郑牟上作》：“画法莫备于宋，至元人搜抉其义蕴，洗发其精神，实处能松，奇中有淡，而真趣乃出。”真趣：指绘画具有真实自然之情趣。

(周积寅)

【真赏画不成，画赏真相似】 唐代元稹《杨子华画三首》：“真赏画不成，画赏真相似。”是谓真正值得欣赏的事物，往往是画得不好的；而画出来供人欣赏的不过与真的事物相似罢了。宋以前，特别是唐代的画论，对于真是十分重视的。不过他们在绘画创作和评赏方面，对生活之真与绘画之真尚未从理论上明显加以区别。 (周积寅)

【味外取味】 明代沈颢《画麈》：“尚繁者芟洗日净，颓林断诸，味外取味，如经所云：霹雳火中清冷云是也”。味外取味，是指要在表现对象之外体味绘画的情趣，更要在具体的笔墨之外体味艺术情趣，清代郑绩《梦幻居画学简明》八种笔意之一云：“何为味外味？笔若无法而有法，形似有形而无形。于僻僻涩涩中藏活活泼泼地，固脱习派且无矜持，只以意会难以言传，正谓此也。或曰画无法耶？画有法耶？予曰：‘不可有法也，不可无法也，只可无有一定之法。’”郑绩的这段话可以说是对沈颢“味外取味”的极好注解。 (陈见东)

【淡之玄味，必由天骨】 明代董其昌《容台别集》卷一：“作书与诗文，同一关捩。大抵传与不传，在淡与不淡耳。集才人之致，可以无所不能，而淡之玄味，必由天骨，非钻仰之力，澄练之功，所可强人。”董其昌论画尚“淡”，但这种淡不仅仅是风格笔墨上的淡，而是由内在人格外化出来的一种审美品质和意境韵致。对于这些，董其昌认为是艺术家天生所得，非后天之功。这与他“气韵生而知之”的观点是一脉相承的。 (荆琦)

【观画者如口察味】 北宋董逌《广川画跋》卷三《勘书图》：“观画者如口察味，甘酸辛苦，自以实得……世人何必信耳而不信目。”绘画的欣赏过程是自我体验的过程，也是自我构建的过程，因此，观画的感受也各有不同，别人无法代替，只有“信目而不信耳”，才能获得自己对画作的独特理解。 (荆琦)

【书味】 清代厉志《白华山人诗说》卷二：“镇海姚梅伯云：‘只如作书画，似与读书不相干。然亦要书味深醇者为之，犹之粪壅在田上，而种植之物穮嫩。’此论极为明快。”书味：指书本知识的气味，即文雅的气韵。 (王凤珠)

【凡书画当观韵】 北宋黄庭坚《山谷集·题摹燕郭尚父图》：“凡书画当观韵。往时李伯时为余作李广夺胡儿马，挟儿南驰，取胡儿弓引满，以拟追骑。观箭弦所直，发之，人马皆应弦也。伯时笑曰：‘使俗子为之，当作中箭追骑矣。’余因此深悟画格。此与文章同一关钮，但难得人人神会耳。”李一《中国古代美术批评史纲》释云：“李公麟

笔下的李广将军，在马上与胡人作战，箭未到，胡人连马带人纷纷倒下，这是现实中所不可能的。但画家运用此夸张手法，表现了李广的雄猛威力，这样的作品有想象力和神韵，因而被黄庭坚称道。这里的'韵'，是蕴含在形象之中的内在品格在外在风貌上显示出来的独特状态。这里的'观'，是体悟、品味，也就是黄庭坚所说的神会。" （荆琦）

【观画六法，先观气韵】 元代汤垕《画鉴》提出："观画之法，先观气韵，次观笔意、骨法、位置、傅染，然后形似。此六法也。"何楚雄《中国画论研究》："如果说谢赫之六法论是写真型绘画的批评标准，那么，汤垕的六法论则是写意型绘画，亦即士人画的鉴赏法则。因此，其'六法'的内涵都有了新的意义……此'气韵'已经不完全是描写对象的精神实质，而是偏重于画家这个创作主体融于形象的气势风韵。""观笔意一法显然来源于士人画之充分发展建构起来的赏画审美观念。元代士人画以'写'论画之笔墨，谓'画者当以意写之'。'以意写之'是意驱笔墨，既以造型寄意，又融创作主体之意于笔墨之中。所以笔墨便具有了既状物又抒情的艺术功能，因而具有独特的意趣之美，成为具有相对独立审美价值的造型手段，这是由士人画发展起来的中国画有别于西洋画的民族美学传统。汤垕当然深谙此理，才将观笔意置于其赏画'六法'的第二位。观笔意就是要着意于所赏绘画作品的笔墨意趣之美。笔意与气韵合为观画六法之首，对寄兴写意之作，尤为重要。""观位置就是注意绘画作品的结构章法是否符合中国画结构美的原则。在山水画充分发达的元代，构图章法很自然便提到日程上，必然要求理论加以概括明确。因为'位置'关系到绘画作品之气势境界，汤垕将其置于六法之四，也说明他对构图章法的重视。""傅染之法，在谢赫六法中称为'随类赋彩'，而汤垕则只说'傅染'二字，这是因为士人画以水墨为主，设色亦以渲淡着色于墨为高，以寄意尽兴为尺度，而不以描写对象为依据。" （荆琦）

【作画贵有古意】 元代赵孟頫《自跋画卷》："作画贵有古意，若无古意，虽工无益。今人但知用笔纤细，傅色浓艳，便自谓能手，殊不知古意既亏，百病横生，岂可观也？吾所作画，似乎简率，然识者知其近古，故以为佳。此可为知者道，不为不知者说也。大德五年三月十日赵孟頫跋。"中国山水画坛在五代宋初，继荆、关而起的董源、李成、范宽三大家，代表着江南、齐鲁、关陕三个地区和三种不同风格。然而，由于北宋建朝，政治中心北移，代表江南的董、巨画派，却失去了应有的地位。宋室南渡，中原派系新起，李唐、刘松年、马远、夏圭等人的作风，统治了南宋山水画坛一百余年。而原有的江南董、巨画作风，几乎成为了绝响。董、巨画风在江南再起，是元代赵孟頫、钱选等人的提倡才重新在山水画坛上兴盛起来的。当时他们为了反对李唐画派的这一强大势力，打着"复古"的旗号，来矫正"人人马远、个个夏圭"，残山剩水，千篇一律的时弊，开元代山水画之新风。中国历代画论中的所谓"古"：①泛指有师承、有传统者；②抗拒流俗、非同一般者；③借古开今者。赵



元 · 赵孟頫《红衣罗汉图》

孟頫提倡的“作画贵有古意”，实包括了这三个方面的意义。（周积寅）

【求其幽意之所在】 明代顾凝远《画引》：“当兴致未来，腕不能运时，径情独往，无所触则已。或枯槎顽石，勺水疏林如造物所弃置，与人装点绝殊，则深情冷眼，求其幽意之所在而画之，生意出矣。”幽意：幽远的意味。（陈见东）

【有意不如无意之妙】 清代戴熙《习苦斋画絮》：“有意于画，笔墨每去寻画；无意于画，画自来寻笔墨。盖有意不如无意之妙耳。”作画的时候若刻意追求某种效果，往往不及无意中的偶然妙得。（李芹）

【画要近看好，远看也好】 清代陈撰《玉几山房画外录》载清代张风语：“画要近看好，远看也好，盖近看看小节目，远看看大片段。画多有近看佳，而远看不佳者，是大片段难也。”“小节目”即细节，是形而下层面的笔墨刻画；“大片段”指的是一幅画呈现出的整体气势。张风强调画面细节与整体气势对于创作来讲同样重要，但与细节刻画相比，整体的气势神韵更难以把握。（蒋宁宁）


明・边景昭《双鹤图》

【意愈简而愈多，态愈老而愈媚】 清代沈宗骞《芥舟学画编・卷一・山水》：“格高者，落落大方，或气焰凌人，或风神绝世，几令学者河汉无极。及细寻其踪迹，但觉其意愈简而愈多，态愈老而愈媚。”是谓画面越简约而含意越丰富，形态越老练而越妩媚。（王凤珠）

【山水家秘宝，止此“不了”两字】 清代邵梅臣《画耕偶录》：“一望即了，画法所忌，花卉人物家最易犯此病。然所以不了者，其诀在趣味深长，精神完固，非细密之谓也。精神在学力，亦关天分，趣味则必须天分高者，始能摸索得著，山水家秘宝，止此‘不了’两字。”唐代张彦远在《历代名画记・论画体工用拓写》中提出：“夫画物特忌形貌彩章，历历具足。甚谨甚细，而外露巧密。所以不患不了，而患于了。既知其了，亦何必了？此非不了也。若不识其了，是真不了也。”“了”与“不了”说，正是讲从“不全”达到“完全”，而“求全”反“不全”的艺术辩证法。还对“笔才一二，象已应焉”、“笔不周而意周”的张僧繇、吴道子疏体的用笔意趣大加赞赏。邵梅臣的这段论述就是张彦远的“了”与“不了”说在山水画中的发展。山水画创作须于“不了”中求趣味，若在谨细描绘上下功夫，只能与“趣味深长，精神完固”之境界南辕北辙。而要在创作中把握好“不了”，不仅要有天生禀赋，还需要长期的学养。（张曼华）

【写意画必有意、趣、神】 清代邵梅臣《画耕偶录》：“萧条淡漠，是画家极不易到工夫，极不易得境界。萧条则会笔墨之趣，淡漠则得笔墨之神。写意画必有意，意必有趣，趣必有神。无趣无神则无意，无意何必写为？”写意画必须要能反映出一定的意蕴、妙趣、神韵，指的是画家在描绘客观对象外形之外，还要表达画家自我的思想意志，赋予客观对象以独特的妙趣，表现出对象的内在神韵。（李芹）

【味同嚼蜡】 一作“味如嚼蜡”。近代康有为《万木草堂藏画目・序》：“中国画学至国朝而衰极矣，岂止衰弊，至今郡邑无闻画人者。其遗余二三名宿，摹写四王、二石之糟粕，枯笔数笔，味同嚼蜡，岂复能传后，以与欧美、日本竞胜哉？”此指那些泥古不化的绘画作品如同嚼蜡一般，毫无滋味。（周积寅）

·中国画避忌论·

【有形病、无形病】 五代后梁荆浩《笔法记》："夫病有二：一曰无形；二曰有形。有形病者，花木不时，屋小人大，或树高于山，桥不登于岸，可度形之类也。是如此之病，不可改图。无形之病，气韵俱泯，物象全乖，笔墨虽行，类同死物，以斯格拙，不可删修。"葛路《中国古代绘画理论发展史》释云："魏晋以来，一般评画都指出优点和缺点，但只就某家、某作品而说的。荆浩提出画有二病——有形之病与无形之病，是总结了绘画创作带有普遍性的问题。'花木不时，屋小人大，或树高于山，桥不登于岸，可度形之类也。是如此之病，不可改图'（不可，应是尚可）。荆浩列举的这些毛病，有的是属于画家没注意'制度时因'造成的，如花木不时；有属于透视上的不合理，如屋小人大之类，总之，缺点是可以认识和修改的。'气韵俱泯，物象全乖，笔墨虽行，类同死物，以斯格拙，不可删修'。这样的画是没有办法改的了。有形之病是局部的细节上的缺陷，无形之病涉及神似、形似及笔墨各方面，关系到作者的艺术修养和审美观，是贯穿整个画面上的问题，是无法修改的。无形之病实际上是指画的格调。后世对于画格续有发挥，病的名目更多了，也许是荆浩的影响所致。"

（荆琦）

【用笔三病】 北宋郭若虚《图画见闻志》："画有三病，皆系用笔。所谓三者：一曰板、二曰刻、三曰结。板者，腕弱笔痴，全亏取予，物状平褊，不能圆混也；刻者，运笔中疑，心手相戾，钩画之际，妄生圭角也；结者，欲行不行，当散不散，似物凝碍，不能流畅者也"。葛路《中国古代绘画理论发展史》释云："板，是说运笔的腕力弱，笔力呆钝，缺乏取舍，描画物象没有立体感。刻，是说运笔迟疑，心手不能协调，线条生出棱角。结，是说运笔时，当放不放，当收不收，似乎被什么东西阻碍着，使笔不流畅。综观郭若虚的用笔三病，其产生原因，有的是用笔功夫不到家，像腕弱笔痴等；主要是意不领先，下笔胸无成竹，于是用笔中疑，欲行不行，当散不散，边想边画，钩出的线条就出现了诸种毛病。张彦远提出意存笔先的理论，但对违背这一准则时产生怎样的后果，没有讲。郭若虚论证回答了这个问题，丰富了用笔理论。今天看来，还是有可取之处的。"

（张曼华）

【三十六病】 语出北宋释仲仁《华光梅谱》。作者认为，梅花取象之法：一丁、二体、三点、四向、五出、六枝、七须、八结、九变、十种、三十六病。其中三十六病，即"枝成指然、落笔再填、停笔作节、起笔不颠、枝无生意、枝无先后、枝老无刺、枝嫩刺连、落花多片、画月取圆、树老花繁、曲枝重叠、花无向背、枝无南北、雪花全露、参差积雪、写景无景、有烟有月、老干墨浓、新枝墨轻、过枝无花、枯枝无藓、挑处卷曲、圈花太圆、阴阳不分、宾主无情、花大如桃、花小如李、弃条写花、当枒起蕊、树轻枝重、花并犯忌、阳花犯少、阴花过取、奴花并生、二本并举。"元吴大素《松斋梅谱》、明王绂《书画传习录》等均有引用。

（耿剑）

【作画惟俗病最大】 北宋韩拙《山水纯全集》："然作画之病者众矣，惟俗病最大。出于浅陋循卑，昧乎格法之大，动作无规，乱推取逸。强务古淡而枯燥，苟从巧密而缠缚。诈伪老笔，本非自然。此谓论笔墨格法气韵之病。"首次在山水画理论中提出俗的问题，并从笔墨、格法、气韵等方面挖掘作画俗病的根源，说明俗病之所以最大的原因是它表现为"画者惟务华媚而体法亏，惟务柔细而神气泯"，是很难根治的气韵之病。在中国古代画论中，所列的绘画创作之"忌"、"病"等无不与俗沾边。

（张曼华）

【画有四病】 明代李开先《中麓画品》："画有四病：一曰僵。笔法无度，不能转运，如僵仆然。二曰枯。笔如瘁竹槁禾，余烬败梯。三曰浊。如油帽垢衣，昏镜浑水。又如厮役下品，屠宰小夫，其面目须发无复神采之处。四曰弱。笔无骨力，单薄脆软，如柳条竹笋，水荇秋蓬"。他又云："画有六要：一曰神笔法。纵横妙理神化。二曰清笔法。简俊莹洁，疏豁虚明。三曰老笔法。如苍藤

古柏，峻石屈铁，玉拆缶罅。四曰劲笔法。如强弓巨弩，彍机蹶发。五曰活笔法。笔势飞走，乍徐还疾，倏聚忽散。六曰润笔法。含滋蕴彩，生气霭然”。李开先强调的“神”、“清”、“老”、“劲”、“活”、“润”等“六要”，跟其所谈的“画有四病”其实是互相呼应的。“六要”在先，“四病”在后。有乖于“六要”，必然堕入“四病”。而拯救“四病”的诀窍，正在于“六要”之中。（王嘉）

【同与似者皆病也】 清代恽寿平《南田画跋》：“古人笔法渊源，其最不同处最多相合。李北海云：似我者病。正以不同处同，不似求似。同与似者皆病也。”画家作画笔法要有独创性，不能因循守旧，泥古不化。相同与相似均是绘画创作的大忌。（陈见东）

【画柳三病】 清代龚贤《龚安节先生画诀》：“画柳若胸中存一画柳想，便不成柳矣。何也？干未上而枝已垂，一病也；满身皆小枝，二病也；干不古而枝不弱，三病也。惟胸中先不著画柳想，画成老树，随意钩下数笔，便得之矣。”（万叶）

【板俗之病】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论意》卷一论山水：“固泥成法谓之板，硁守规习谓之俗。然俗即板，板即俗也。古人云：‘宁作不通，勿作庸庸。’板俗之病，甚于狂诞。”（王凤珠）

【四不】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》：“今执笔者所养之不扩充，所览之不淳熟，所经之不众多，所取之不精粹，而得纸拂壁，水墨遽下，不知何以掇景于烟霞之表，发兴于溪山之颠哉？后生妄语，其病可数。”李一《中国古代美术批评史纲》释云：“郭熙批评当时的一些画家存在着四个方面的不足：第一是‘所养之不扩充’，即缺乏宽阔的审美心胸，修养狭窄；第二是‘所览之不淳熟’，即对自然山水缺乏一定的审美观照；第三是‘所经之不众多’，即审美体验不够丰富，或者说审美观照缺乏一定的广度；第四是‘所取之不精粹’，即缺乏取舍和概括的功夫。前三条是针对创作前的准备工作而言的；第四条是针对创作时状态而言的。创作时‘所取之不精粹’的原因是平时所养之不扩充，所览之不淳熟，所经之不众多。郭熙这里实际是说，如果要达到创作时所取精粹，‘掇景于烟霞之表，发兴于溪山之颠’，就必须靠平时所养扩充、所览淳熟、所经众多。以对艺术创造的热爱和勤奋的精神，去‘饱游饫看’，将奇绝神秀之山水，一一罗列于胸中，才能取舍概括，才能夺取造化，创造出神完意足的作品。”（荆琦）

【二不】 清代金农《画竹题记》：“予画竹亦然不趋时流，不干名誉，从篁一枝，出之灵府。”其意是说，画家作画不必趋向当时的名流，也不必求取名声，虽竹篁一枝，却是自己心灵的流露。（王凤珠）

【烟云取秀不可太多，多则散漫无神】 南宋李澄叟《画山水诀》：“烟云取秀不可太多，多则散漫无神。”烟云本是山水画中的重要元素，缺少了烟云，画面很难灵动起来。但是物极必反，烟云画得过多，反而会破坏画面的章法，变得弥漫纷乱而



明·王建章《云岭水声图》

缺少神韵。（邵晓峰）

【邪、甜、俗、赖】 元代黄公望《写山水诀》："作画大要，去邪、甜、俗、赖四个字。"明初王绂《书画传习录》云："有一等人，事不师古，我行我法，信手涂泽，谓符天趣。其下者笔端错杂，妄生枝节，不理阴阳，不辨清浊，皆得以邪概之……有一等人，结构粗安，生趣不足，功愈到而格愈卑，是失诸甜……惟神明焕发，意态超越，乃能一洗万古甜浊耳。俗之一字，不仅丹华夸目一流，俗则不韵。"将"生趣不足"，"丹华夸目"视为甜、俗的表现特征。董其昌说："绝去甜俗蹊径，乃为士气。"清代方薰《山静居画论》："陈衎云：'大痴论画，最忌曰甜。甜者，秾郁而软熟之谓。凡为俗为腐为板，人皆知之。甜则不但不之忌，而且喜之。自大痴拈出，大是妙谛。'余谓不独书画，一切人事皆不可甜，惟人生晚境宜之。"不过去除甜、俗，并不是要废除鲜艳的色彩。清代沈宗骞说："丹碧文彩谓之华，亦画道所不废，而我所欲去者，乃是笔墨间一种媚态。"清代邵梅臣《画耕偶录》："画法最忌甜，甜则俗，俗则软，俗已难耐，况软耶?"黄宾虹释云："画有四病，邪、甜、俗、赖是也。邪是用笔不正；甜是画无内在美；俗是意境平凡，格格调不高；赖是泥古不化，专事摹仿。"(《黄宾虹画语录》）（张曼华）

【绘宗十二忌】 元代饶自然《绘宗十二忌》："一曰：布置迫塞。凡画山水，必先置绢素于明净之室，伺神闲意定，然后入思。小幅巨轴，随意经营。若障过数幅，壁过十丈，先以竹干引炭煤朽布山势高低，树木大小，楼阁人物，一一位置得所，则立于数十步之外审而观之，自见其可。却将淡墨笔约具取定之式谓之小落笔，然后肆意挥洒，无不得宜。此宋元君般礴睥睨之法，意在笔先之谓。亦须上下空阔，四傍疏通，庶几潇洒；若充天塞地，满幅画了，便不风致。此第一事也。二曰：远近不分。作山水先要分远近，使高低大小得宜。虽云丈三尺树，寸马分人，特约略耳。若拘此说，假如一尺之山，当作几大人物为是，盖近则坡石树木当大，屋宇人物称之。远则峰峦树木当小，屋宇人物称之。极远不可作人物。墨则远淡近浓，愈远愈淡，不易之论也。三曰：山无气脉。画山于一幅之中，先作定一山为主，却从主山分布起伏，余皆气脉连接，形势映带。如山顶层叠，下必数重脚，方盛得住，凡多山顶而无脚者大谬也，此全景之大义如此，若是透角，不在此限。四曰：水无源流。画泉必从山峡中流出，须上有山数重，则其源高远。平溪小涧，必见水口；寒滩浅濑，必见跳波，乃活水也。间有画一摺山，便画一派泉，如架上悬巾，绝为可笑。五曰：境无夷险。古人布境不一，有崒嵂者，有平远者，有萦回者，有空阔者，有层叠者，或多林木亭馆者，或多人物船舫者。每遇一图必立一意，若大障巨轴，悉当如之。六曰：路无出入。山水贯出远近，全在径路分明，径路须要出没：或林下透见而水脉复出，或巨石遮断而山坳渐露。或隐坡陇以人物点之，或近屋宇以竹树藏之。庶几有不尽之境。七曰：石止一面。各家画石，皴法不一，当随所学一家为法，须要有顶有脚，分棱面为佳。八曰：树少四枝。前代画树有法，大概生崖壁者多缠错枝，生坡陇者多高直。干霄多顶，近水多根。枝干不可止分左右二向，须尚间作正面背面，一枝半枝。叶有单笔夹笔，分荣粹，按四时乃善。九曰：人物伛偻。山水人物各有家数，描画者眉目分明，点凿者笔力苍古。必皆衣冠轩昂，意态闲雅。古作可法，切不可以行者、望者、负荷者、鞭策者，一例作伛偻之状。十曰：楼阁错杂。界画虽末科，然重楼叠阁，方寸之间，向背分明，角连拱接，而不杂乱，合乎规矩绳墨，此为最难。不论江村山坞间作屋宇者，可随处立向，虽不用尺，其制一以界画之法为之。十一曰：滃淡失宜。不论水墨、设色、金碧，即以墨渖滃淡，须要浅深得宜。如晴景当空明，雨景夜景当昏蒙，雪景当稍明，不可与雨雾烟岚相似。青山白云，止当于夏秋景为之。十二曰：点染无法。谓设色与金碧也。设有轻重，轻者山用螺青，树石用合绿染，为人物不用粉衬。重者山用石青绿，并缀树石，为人物用粉衬。金碧则下笔之时，其石便带皴法，当留白面，却以螺青合绿染之，后再加以石青绿，逐榴染之，然后间有用石青绿皴者。树叶多夹笔，则以合绿染，再以石青绿缀。金泥则当于石脚、沙嘴、霞彩用之。此一家只宜朝暮及晴景，乃照耀陆离而明艳也。人物楼阁虽用粉衬，亦须清淡，除红叶外不可妄用朱金丹青之属，方是家数。如唐李将军父子，宋董源、王晋卿、赵大年诸家可法。日本国画常犯此病，前人已曾议之，不可不谨。"俞剑华《中国画论选读》评述："历来讲山水画法的都讲到一些山水画上的毛病，画家应当避免，但是枝枝节节，没有系统，饶氏把山水画上的毛病归纳为十二种之多，且一一加以说明，简明扼要，不作玄虚之谈，对于山水画

构图创作上，极有参考的价值。山水画首先必须避免这十二种毛病，才能无疵可指。六法六要，是正面方法，十二忌是反面的方法。学习正面避免反面，才能全面。” （周积寅）

【布置迫塞】 见“绘宗十二忌(一)”之一。

【远近不分】 见“绘宗十二忌(一)”之二。

【山无气脉】 见“绘宗十二忌(一)”之三。

【水无源流】 见“绘宗十二忌(一)”之四。

【境无夷险】 见“绘宗十二忌(一)”之五。

【路无出入】 见“绘宗十二忌(一)”之六。

【石止一面】 见“绘宗十二忌(一)”之七。

【树少四枝】 见“绘宗十二忌(一)”之八。

【人物伛偻】 见“绘宗十二忌(一)”之九。

【楼阁错杂】 见“绘宗十二忌(一)”之十。

【滃淡失宜】 见“绘宗十二忌(一)”之十一。

【点染无法】 见“绘宗十二忌(一)”之十二。

【纤巧之习】 明代唐志契《绘事微言·山水忌纤巧》：“纤巧之习，世所矜趋，岂于画反不崇尚？但巧矣而或不庄重，非畸邪无理，即安放不牢。每有石上砌石，树根浮寄，楼宇倾压，路径难通之病。是巧与庄易相妨处，落笔时须商之。”俞剑华《国画研究·画病》云：“纤巧非由于位置之不稳，格局之不妥，而在于笔墨之软弱。只着眼于细微部分，全体无雄伟之气象，是纤巧之弊也。若夫‘畸邪无理，安放不牢，石上砌石……’乃正拙于布置所致，何预于纤巧乎？”纤巧：纤细灵巧。纤巧全在于用笔纤巧有力，若用笔软弱，则成纤巧之习。（周积寅）

【冗与杂】 明代唐志契《绘事微言·冗与杂不同》：“画家笔路要清，而冗杂俱与清相反者也。如林木丛密，或一幅中塞满；屋篱庙观、水阁舟车，或三四见，谓之冗。至于杂则以巨然矩格而杂叔明，李唐笔法而杂李成，即米家父子相同而实异，不可杂也。苟为不分，虽极文极妙，终是野路。”俞剑华《国画研究·画病》云：“画家笔路之清不清，不在景物之繁简而在布置之得当与否。布置得当，则虽千山万水，重楼叠阁，人阗物溢，车水马龙，不害其为清。布置不得当，则虽一树一石，一屋一人，笔路极简，而仍不免前后不分，轻重倒置，亦无救于冗。试观李思训、李昭道、赵伯驹、郭忠恕、王振鹏、仇英之画，其繁复之状，直令人咋舌；



明·仇英《桃村草堂图》

然试一寻其布置，则山之来龙去脉，水之源远流长，楼阁屋宇之向背拱揖，树木花竹之掩映扶疏，人物舟车之顾盼奔驰，莫不井井有条。使观者如入画中，观愈久而入愈深，直可以遗世消虑，百读不厌，冗于何有？岂世间之画，必须如倪瓒之孤树独亭，而始为不冗乎？至于古今大家格局，虽有不同，而精神则殊未歧异。学者如能遗貌取神，冶千古画家于一炉，有何不可？若强加凑合，如百衲之衣，则自不免于杂，此食古不化之流也。珍肴并置，而尽纳于口，加以消化，自足养人，岂必只食一味，方为摄生？南北两宗，世号凿枘，而石谷能兼蓄并收，反可胜人。且既已写得'极文极妙'，何以'终是野路'邪？野路尚能极文极妙乎？狃于宗派陋习，兢兢以家法自囿，明清画家，多犯此病，志契亦未能免也。”（王凤珠）

【率意应酬】 明代唐志契《绘事微言·画不可苟》：“今人多以画糊口，朝写即欲暮完，虽规格似之，然而蕴藉非矣。即或丘壑过之，然而丰韵非矣。又尝见有为俗子催逼，而率意应酬者，哪得有好笔出来。”率意：草率、任意。应酬：应付。俞剑华《国画研究·杂说》云：“率意应酬，固常无好笔法，然以不受拘束，心胸阔然，无所凝滞，反时有出乎意外之佳作。然惟限于小品，兴之所至，容或一获。若夫伟大作品，则非敛神静气，敬谨将事不可。原夫率意应酬之由来，亦有数种：索画者为伧父俗子，富商大贾，或军阀权奸，土豪劣绅。画家心鄙其人而又不能不勉强捉笔，遂不得不率意应酬矣。索画者悭吝俭啬，不肯破钞。或送微薄之礼，或招饮于酒家。涎皮赖脸，缠绕不休，遂不得不率意应酬矣。又或假为同道，朝求折扇，暮索斗方。或沾亲带故，谬托知交，借人笔墨以为奔竞之具，画家处此，应之则不胜其烦，却之则情有难堪。似又不得不率意应酬，以图了事矣。又或平日优游，画债累积。遇年过节，无法筹措，于是漏夜工作，只图完幅，可以易钱，不顾所作之工拙优劣，此在率意应酬为最不可恕者。其实作画，无论索画者之为何人，画者均应画其在我，不能存率意应酬之心。因画家乃对于其所画之画负无限责任，而非对于索画者负责任也。索画者之情景属于暂时，转瞬即逝。而所画一出，不但为众人之所共睹，且可以流传无穷。观者只论画之优劣绝无再论及画时之环境与索画之人者，亦绝无人因作画时之环境而原谅其笔墨之恶劣者。故画者作画，无论何人何地何时，均不能存率意应酬之心也。”（周积寅）

【纵谈名山大川】 明代唐志契《绘事微言·写画要读书》：“昔人评大年画，谓胸中必有千卷书，非真有千卷书也。盖大年以宋宗室，每集四方远客山人，纵谈名山大川，以为古今至快。能动笔者，便欲其想象而出之。故其胸中富于见闻，便富于丘壑。”明代董其昌《画旨》云：“昔人评大年画，谓得胸中著万卷书更奇。又大年以宋宗室，不得远游，每朝陵回，得写胸中丘壑。不行万里路，不读万卷书，欲作画祖，其可得乎？此在吾曹勉之，无望庸史矣。”俞剑华《国画研究·杂说》评曰：“同一人物，同一事迹，然观董、唐两家之记载，则不但不同而且相反。一谓大年胸中有千卷书，一谓胸中得着万卷书，不特千与万之差，而'得着'乃'有'之反。一谓不能远游，仅集四方远客山人纵谈名山大川；一谓不能远游，每朝陵回，得写胸中丘壑。是其不能远游同，而一则集人纵谈，一则朝陵则又不同。按：赵令穰，字大年，宋宗室子，画迹秀逸潇洒，惟无深山大壑，仅多水村小景。良以宗室之子，养尊处优，风流蕴藉，偶弄笔墨，便自不俗。但无丰富之学问与广博之见闻；故所作仅为水村小景，秀丽有余而雄伟不足也。昔人所评，不详何出，无从稽考。遂致传闻失实，甚至彼此相反，此种谬传，历代相沿固甚多也。至于名山大川，非亲身目睹，不足以尽其繁复之状，穷其幽奥之趣而领其雄伟之气。若夫高矗云汉，危骇鬼神，嵌崎巍峨，峻增峻峭，波涛汹涌，雷轰电掣，滔天襄陵，一望无际，朝晖夕阴，气象万千，虽善谈者岂能述其万一哉！纵能述其大概，而闻者仍不免有模糊印象，捕风捉影之叹，又何能以耳之所闻现之笔下哉！此赵令穰所以终身只能作水村小景，而无名山大川气象者，纵其所闻名山大川甚多，究无济于事也。唐氏并非不知此理，故又云：'凡学画者看真山真水，极长学问，便脱时人笔下调子，便无作家俗气。古人云：墨渖留川影，笔花传石神，此之谓也。盖山水所难在咫尺之间，有千里万里之势。不善者纵模画旧人粉本，其意原自远，到手落笔反近矣。故画山水而不亲临，极高极远，纵模仿旧人栈道、瀑布，终是模糊丘壑，未可便得佳境。”（王凤珠）

【画有五忌】 明代唐志契《绘事微言·名人画图语录》：“张振羽云：'画有五忌：忌亢，忌杂，忌套，忌俗，忌浓淡无分。”张振羽指出了画家作画须避“亢”、“杂”、“套”、“俗”、“浓淡无分”。显然，唐志

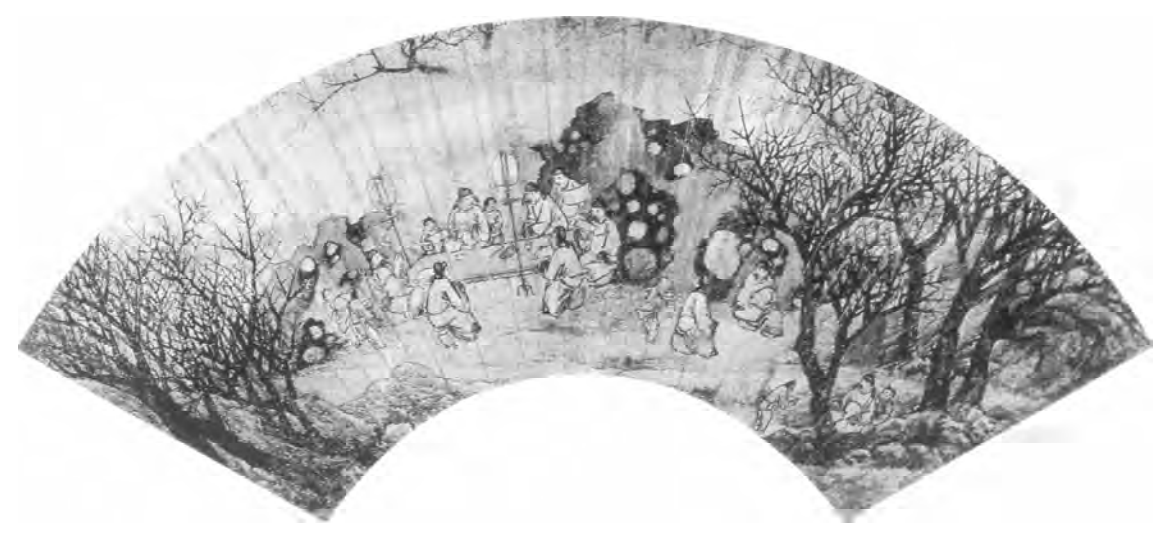
契是赞成这一观点的。亢：用笔中火气、锋芒太露；杂：画面布局杂乱无章；套：作品立意套用他人之法而无新意；俗：画格的庸俗、凡庸；浓淡无分，墨色呆滞单一、没有浓淡变化。其中，"俗"为诸多历代文人画家鄙弃的一大弊病，如，北宋·韩拙《山水纯全集》："作画之病者众矣，惟俗病最大。"元·黄公望在《写山水诀》中写道："作画大要，去邪、甜、俗、赖四个字。"清·邵梅臣《画耕偶录》云："画法最忌甜，甜则俗，甜则软，俗已难耐，况软耶?"清·沈宗骞的著述《芥舟学画编·山水》专列"避俗"一章，可视为历代画家倡雅避俗思想的总结。（张曼华　谢江岚）

【丹青志十不画】　明代汪砢玉《珊瑚网》云："丹青志画山不画小，画水不画均，画石不画巧，画树不画孤，画路不画直，画境不画重，画贵不画丑，画贱不画清，画指不画俗，画古不画今。"《俞剑华美术史论集·画论罪言二十一则·丹青志》批评道："不知出于何时、著于何人，观其所论，可谓荒谬绝伦，毫无价值，其中'画山不画小，画水不画均，画石不画巧，画树不画孤，画路不画直，画境不画重'尚有可说，然已陷入呆板；至于'画贵不画丑'，直是趋炎附势之行为，而'画贱不画清'又成自甘下流。若夫'画指不画俗'，又难免无理取闹。而'画古不画今'一言影响后世崇古贬今恶习尤为重大。此种画理不知从何处杂凑而成，竟流传不失，岂不可怪?"（王凤珠）

【山水画有五恶】　明代姜绍书《无声诗史》卷四载明代李士达画论："山水画有五恶：嫩也，板也，刻也，生也，痴也。"嫩，与老相反相对，又相辅相成。画"宜求苍老，故不可嫩"，苍老太过，"即失之霸悍"，"惟苍老中能饶秀嫩之致，乃庶得之"（清代秦祖永《桐阴画诀》）。其公式为：嫩——老——嫩。始之嫩者指初学画时之嫩气，即笔力稚弱；后之嫩者似嫩实苍，即秀嫩，绝无霸悍气。此处嫩，指始之嫩者，故恶。板，北宋郭若虚云："板者，腕弱笔痴，全亏取与，物状平褊，不能圆浑也。"（《图画见闻志·论用笔得失》卷一）系用笔板、刻、结三病之一，故恶。刻，北宋郭若虚云："刻者，运笔中疑，心手相戾，钩画之际，妄生圭角也。"（《图画见闻志·论用笔得失》卷一）系用笔板、刻、结三病之一，故恶。生，书画皆必先生而后熟，也必先熟而后生。生与熟相反相对，相辅相成。明代汤临初《书指》云："始之生者，学力未到，心手相违也；熟而生者，不落蹊径，不随世俗，新意时出，笔底具化工也。"其公式为：生——熟——生。此处生，指"始之生者"，故恶。痴，指用笔呆滞，不灵活。清代华琳《南宗抉诀》："腕弱笔痴，殊无生气。"（周积寅）

【用笔七忌】　清代王原祁《雨窗漫笔》："用笔忌滑、忌软、忌硬、忌重而滞、忌率而溷、忌明净而腻、忌丛杂而乱。"吴律明《四王画论辑注》释云："滑，指用笔浮滑、不沉着；软，指用笔无力；硬，指用笔过于刻板；重而滞，指用笔不灵活自如；率而溷（同混），指用笔轻率；明净而腻，指用笔欠含蓄，过于外露；丛杂而乱，指用笔无条理，杂乱无章。"（周积寅）

【繁不可重，密不可窒】　清代王翚《清晖画



明·盛茂烨《春夜宴桃李园图》之二

跋》:“繁不可重,密不可窒,要伸手放脚,宽闲自在。”吴聿明《四王画论辑注》释云:“这是章法上的要求。画面上景物布排要得当,繁而不致使人产生重压之感;密而不使人窒息、不透气。这是一种辩证的认识。” (王凤珠)

【流弊】 清代王翚《清晖画跋》:“画道至今日而衰矣!其衰也,自晚近支派之流弊起也。”此指画界相沿而成的弊端。 (陈见东)

【山水用笔最忌平匀】 清代郑绩《梦幻居画学简明·论笔》:“山水用笔最忌平匀,如结笔而通幅皆结,放笔而通幅皆放,如是之谓平匀也。盖结必须放,放必要收。故于著眼主脑处构思工致,此是结也。而于四边衬映不离不即,即是放也。于景外天空海阔处,必用远山关锁全局,此是放而收也。总之有起有收,有实有虚,有分有合,一幅之布局固然,一笔之运用亦然。如初下一笔结实,须放松几笔以消一笔之余气,然后再叠第二笔。如此笔气庶免逼促,乃得生动,随意著手,便有虚有实矣。不然则神困气死,虽有铁铸笔力,叠实不化,徒成板煞,何足贵哉!”是谓山水画用笔忌讳平铺均衡而缺少灵活变化。 (陶明君)

【四不可穷】 清代董棨《养素居画学钩深》:“笔不可穷,眼不可穷,耳不可穷,腹不可穷。笔无转运曰笔穷,眼不扩充曰眼穷,耳闻浅近曰耳穷,腹无酝酿曰腹穷。以是四穷,心无专主,手无把握,焉能入门。博览多闻,功深学粹,庶几到古人地位。”郭因《中国绘画美学史稿》:“为求很好地反映绘画对象的形神,同时表现画家自己的主观情思,董棨提出了‘四不穷’说。所谓笔不穷,是指有‘转运’,即‘弄笔如丸’,‘钩勒旋转,直中求曲,弱中求力,实中求虚,湿中求渴,枯中求腴’。他认为,只有这样,才能‘墨随笔去,情趣自来’。所谓眼不穷,是指能‘扩充’,即能‘博览’,并做到‘行住坐卧,无在非画’。所谓耳不穷,是指‘多闻’,闻不‘浅近’,不仅对于绘画这个本行要‘多闻’,而且对于书法等文学艺术方面的‘种种奇异不测之法’也要多闻,以求广泛吸收营养,便于触类旁通。所谓腹不穷,是指有‘酝酿’,不仅既应熟悉‘古人之法’,又熟悉‘造化之象’,而且要把这一切加以熔铸,再创造。‘古人之法是用,造化之象是体’,‘而抒写自己之性灵’。” (荆琦)

【六不是】 清代方薰《山静居画论》:“画法须辨得高下,高下之际,得失在焉!甜俗不是自然,佻巧不是生动,浮弱不是工致,卤莽不是苍老,拙劣不是高古,丑怪不是神奇。”甜:秾郁而软熟,甜则俗,俗则软,画无内在美。俗:意境平凡。佻巧:轻佻巧诈。浮弱:浮躁纤弱。卤莽:粗率。拙劣:笨而无用。丑怪:丑恶怪异。 (周积寅)

【依样葫芦之病】 清代方薰《山静居画论》:“童时闻先公与执友间绪论,谓作诗要从古人想不到处着想、做不到处用力,便非陈言。作画如法,便无依样葫芦之病。”“依样葫芦”比喻单纯模仿,没有创新。南齐谢赫在《画品》中将“传移模写”定为“六法”之一,“传移模写”就是指临摹。唐代张彦远《历代名画记》曰:“古时好拓画,十得七八,不失神采笔踪。”明代唐志契《绘事微言》:“临摹最易,神气难得,师其意而不师其迹,乃真临摹也。”清代笪重光《画筌》:“画工有其形而气韵不生,士夫得其意,而位置不稳。故师古人之意而未必拘其迹,斯称善临摹者。”明清之际,画坛模拟之风盛行。“以元人之笔墨,运宋人之丘壑,而泽以唐人之气韵,乃为大成。”(王翚语)“画不师古,如夜行无烛,便无出路。”(王麓台语)此时,临摹已被奉为学画之圭臬。临摹首先要解决的就是“似”与“不似”的问题。清代恽寿平云:“古人笔法渊源,其最不同处,最多相合,李北海云:‘似我者病。’正以不同处求同,不似处求似,同与似者,皆病也。”(《瓯香馆画跋》)求似则不免抄袭雷同,即方薰所说的“依样葫芦之病”。“摹仿古人,始乃惟恐不似,既乃惟恐太似。不似则未尽其法,太似则不为我法。法我相忘,平淡天然,所谓摈落筌蹄,方穷至理。”(《山静居画论》) (荆琦)

【十病五嫌】 清代丁思铭《写照提纲》:“最忌者十病、五嫌之率略:十病者,一、肮脏;二、不新鲜;三、部位不准;四、交代不清;五、阴阳不审;六、虚实不明;七、连络不周;八、笔色不良;九、太过不及;十、愁若不舒。五嫌者:一、室无正光;二、有狼藉秽气;三、不重斯文;四、语乱心曲;五、座不宁静。”只有克服十病、五嫌,才能为人物传神写照。 (王凤珠)

【下笔游移】 清代华翼纶《画说》云:“下笔游移便软弱,构局游移便散漫。”游移:谓移动不定。《俞剑华美术史论集·画论罪言二十一则·下笔游移》则认为:“下笔、构局均须斟酌尽善,不可迳

情涂抹，亦不必一气呵成。苟斟酌未当，无妨反复研究，虽十易稿不为病。古人所谓九朽一罢，五日一水，十日一石，足见其惨淡经营之苦心。若其研究既深，成竹在胸，自然下笔风雨快，不必斟酌，而自能从心所欲，随手所之便成佳构也。若初学便不肯游移，恐将不免卤莽灭裂之咎矣。”（王凤珠）

【的确位置】 清代沈宗骞《芥舟学画编·山水布置》卷二：“一树一石，以至丛林叠嶂，虽无定式，自有的确位置而不可移者。”《俞剑华美术史论集·画论罪言二十一则·的确位置》批评道：“既曰虽无定式矣，何来的确不可移之位置乎？自一树一石以至丛林叠嶂，既无一定方式，自无一定之位置，要在布置之时审情顾势，相其所宜，使之如天然凑合而无斧鑿痕迹者，便为佳画。若曰，某处必为树，某处必为石，某处必为屋宇，某处必为桥梁，某处必为高山，某处必为峻岭，是山水变为死板之物，无一毫变化，结果必致为格式所束缚而陷于千篇一律之悲境。画道自四王后毫无生气，即坐此弊。试纵观览宇内名山大川，或绵亘百里，或平地特起，或断港绝岸，或浩森千里，何尝有一毫定式？试博观唐宋元明古画，或繁或简，或多或少，或千山万水，重峦叠嶂，或一丘半壑，孤峰独树，何尝有一定位置？且所谓布置之法有正有奇，未可执一而论，若偏于奇，固有险峰之虞，然一囿于正，亦不免平板之失，故贵乎能奇正相生，脱去窠臼，而又不流入狐禅野道，于清新之中有平正之理，方为得之。古今布置高手，莫过石涛，能与他人视为绝不成章法者，一经其手，便有不可思议之妙趣……得其诀者为大千，张大千所谓化臭腐为神奇，信手拈来，都成妙谛者也。”（王凤珠）

【气不清晰】 清代沈宗骞《芥舟学画编·山水布置》卷二：“又通幅林木山石，交柯接影，掩映层叠之处，要令人一望而知，不可使人揣摩而得，否则必其气有不能清晰者矣。”《俞剑华美术史论集·画论罪言二十一则·气不清晰》则云：“山水不可不清，不可过清；不清则浑沌，过清则板刻。交柯接影，掩映层叠，亦宜有一望而知者，亦宜有一望不知者；望而知者以醒观者之目，望而不知者，以深观者之思。‘一语对人十日思’为文学妙境，一画对人十日思，亦艺术妙境也。若节节明白，段段清晰，使人一览无余，则将索然无味矣。每观真山水，若夫天气清明，峰峦毕现者，反易于平庸，若烟云映掩，半明半灭者，反多奇趣。然若遇大雨浓雾，模糊一片，则惟有徒增怅恨，故游山之时，遇晴遇雨，不如半晴半阴之佳妙。沈氏之画初肆意于渲染，不免失之模糊，继张瓜田（寅）评一‘晦’字，乃痛自改易，力主清晰，而不知矫枉过正，反陷于板刻矣。”（王凤珠）

【必待四十后方作大幅】 清代沈宗骞《芥舟学画编·山水布置》卷二：“（沈）石田先生学力过前人，然必待四十后方作大幅，可见局势之难，虽古人至此，亦不肯轻率便为也。”《俞剑华美术史论集·画论罪言二十一则·四十后》则云：“初学作



明·沈周《云际停舟图》

画，故必须练习小幅，然稍有进步，便当时作大幅，以壮其笔力，而扩其胆气，繁其丘壑，而密其组织，然后以大幅之气力收于小幅，以大幅之材料纳入小幅，必能壮气横溢，丘壑丰富，久之则大小咸宜，见盈丈之纸，不畏其大，见盈尺之纸，不嫌其小，若初学只作小幅，不敢作大幅，则局促既久，气束神索，一遇大纸，便生畏慎之心，极力填砌，尚不满半，而已声嘶力竭矣。譬之写字，四十岁前后专写小字，笔力必致弱小，四十岁后绝不能写大字。又如照相，由小放大者则精神散，由大缩小者则精神饱满，作画何不独然。初生之犊不怕虎，正当利用其少壮之气，以强健其体魄，而丰富其材料也。石田先生得天独厚，力能扛鼎，大幅小幅随意所之，其所以四十岁后始作大幅者，良以少年之时，火气太旺，虽作大幅，而不欲示人，四十岁后，功夫纯熟，虽大幅无妨，乃石田先生个人救弊收偏之方，若无石田之笔力，而误用此种方法，未有不失败者也。” （王凤珠）

【墨晕】 清代沈宗骞《芥舟学画编·山水·用墨》卷二：“傅色者不可使笔混作墨晕，若笔作墨晕，便是混侵色位，不是笔矣。”指越出笔迹以外的墨痕，这是运笔时不能掌握水分的毛病。

（王凤珠）

【墨浮于笔】 清代沈宗骞《芥舟学画编·山水·用墨》卷二：“纯墨者，不可使墨浮于笔，若浮一分，便是一分黑气，不是墨矣。”谓运笔轻浮则墨不入纸之意。 （王凤珠）

【笔墨间一种媚态】 清代沈宗骞《芥舟学画编》：“我所欲去者乃是笔墨间一种媚态，俗人喜之，雅人恶之，画道忌之，一涉笔端终身莫浣。”《书画篆刻实用辞典》释云：“这里的‘媚态’，系指笔墨有意讨巧，只追求外观的华美之观而全无内在的平稳重实的气质美。” （王凤珠）

【极烦极简】 清代钱杜《松壶画忆》：“赵松雪《松下老子图》，一松一石，一藤榻，一人物而已。松极烦，石极简；藤榻极烦，人物极简，带与冠履极烦。即此可悟参错之道。”《俞剑华美术史论集·画论罪言二十一则·极烦极简》则云：“一幅之中有全粗者，全细者，全简者，全烦者，亦有粗细烦简相间者，极粗与极细，极烦与极简之间，最难调和，必须中间有半粗半细，半简半烦者，以为过渡，而全幅始能收统一之观，若仅一极烦一极简，必成两极端，如音乐之仅有最高音与最低音，尚后成何调子乎？所谓参错之道，须活看，不可如此呆板也。”

（王凤珠）

【凡作诗画俱不可有名利之见】 清代盛大士《溪山卧游录》：“凡作诗画俱不可有名利之见，然‘名利’二字亦有自辨：‘山中何所有？岭上多白云。只可自怡乐，不堪持赠君。’自是第一流人物。若夫刻意求工以成其名者，此皆有志于古人者也。近世士人沉溺于利欲之场，其作诗不过欲于求卿相，结交贵游，弋取货利，以肥其身家耳。作画亦然，初下笔时胸中先有成算：某幅赠某达官，必不虚发；某幅赠某富翁，必得厚惠。是其卑鄙陋劣之见已不可向迩，无论其必不工也，即工亦不过诗画之蠹耳。” （王凤珠）

【画有七忌】 清代盛大士《溪山卧游录》：“画有七忌：用笔忌滑软，忌硬，忌重而滞，忌率而溷，忌明净而腻，忌丛密而乱。又不可有意着好笔，有意去累笔，从容不迫，由淡入浓，磊落者存之，甜熟者删之，纤弱者足之，板重者破之，则觚棱转折自能以心运笔，不使笔不从心。”这是指作画时用笔应该忌讳的七种不良习气。所谓“滑软”是指用笔油滑不凝拙，疲软无骨力；“硬”是指用笔生硬僵死而无气韵；“重而滞”是指用笔粘滞挥洒不开；“率而溷”是指行笔草率无约束，荒率而含浑不清；“净而腻”是指笔法交代太清楚，刻划过度，反而缺少虚实变化而索然无味，令人腻烦；“密而乱”是指用笔过繁，以致杂乱无章法。 （陶明君）

【作画最忌湿笔】 清代秦祖永《桐阴画诀》：“作画最忌湿笔。锋芒全为墨华淹渍，便不能著力矣。去湿之法莫如用干，取其易于著力，可以运用从心。大痴老人松字诀，惟能用于笔，庶可参究也。”湿笔：与“干笔”相对而言，含有较多水分的墨笔。以湿笔画线、渲染、皴点，其笔墨效果丰润华滋，酣畅淋漓，趣味无穷。但在一幅画中，最忌全用湿笔，用笔之妙在于干笔与湿笔互用。否则，不利于表现出用笔的骨力。 （周积寅）

【落笔四不可】 元代李衎《竹谱》：“握笔时澄心静虑，意在笔先，神思专一，不杂不乱，然后落笔：须要圆劲快利，仍不可太速，速则失势；亦不可太缓，缓则痴浊；复不可太肥，肥则恶俗；又不可太瘦，瘦则枯弱。”这是“中和”的思想体现于画竹之法。 （邵晓峰）



明·徐贲《峰下醉吟图》

【五不可】 清代沈宗骞《芥舟学画编·山水》:"汩没天真者不可以作画;处慕纷华者不可以作画;驰逐声利者不可以作画;与世迎合者不可以作画;志气堕下者不可以作画。此数者盖皆沉没于俗而绝意于雅者也……如欲避俗当多读书参名理,始以荡涤,继以消融,须令方寸之际,纤俗不留,若少着一点滞重佻□意思,即痛自裁抑,则笔墨间自日几于温文尔雅矣……故欲求雅者,先于平日平其争竞躁戾之气,息其机巧便利之风。揣摩古人之能恬淡冲和,潇洒流利者,实由摆脱一切纷更驰逐,希荣慕势,弃时世之共好,穷理趣之独腴,勿忘勿助,优柔渐渍,将不求存而自存,不求去而自去矣。"沈宗骞以修养论为出发点来谈怎样从根子上避俗。他列出了五种与雅无缘的情况,即"五不可",言俗之当去者,即五俗;言雅之当具者,即五雅。沈氏处处强调画家所应有之修养,且去俗就雅非一时之功,而是"平日"里日日习以为常之修养也。他还将俗划分为深浅不同的两类,一类望而知其为俗习——"市井之人,沉浸于较量盈歉之间,固绝于雅道";另一类貌似雅而内里实则为俗——"乃有外慕雅名,内深俗虑,尤不可与作笔墨之缘。"后者为无药可医的根深蒂固之俗,指出那些斤斤于赚亏得失的市井俗人是与雅道无缘的,而一心攀慕雅的声誉,内里却满是俗肠的人尤其不能写字作画。(张曼华)

【六不可】 清代原济山水画诀:"不可雕凿,不可板腐,不可沉泥,不可牵连,不可脱节,不可无理。"《书画篆刻实用辞典》释云:"雕凿,则伤其然;板腐,则缺乏情趣;沉泥,则毫无新意;牵连,则远近不分;脱节,则支离破碎;无理,则似是而非。"

(王凤珠)

【画法最忌甜】 清代邵梅臣《画耕偶录》:"画法最忌甜,甜则俗,甜则软,俗已难耐,况软耶?"清代方薰《山静居画论》也有类似的观点:"陈衎云:'大痴论画最忌曰甜。甜者浓郁而软熟之谓,凡为俗、为腐、为板,人皆知之,甜则不但不之忌而且喜之。自大痴拈出,大是妙谛。'余谓不独书画,一切人事皆不可甜,惟人生晚境宜之。"《黄宾虹画语录》则指出"甜是画无内在美"。

(张曼华　谢江岚)

【宁拙勿巧】 清代傅山《霜红龛集》卷四《作字示儿孙·附跋》:"宁拙毋巧,宁丑毋媚,宁支离毋轻滑,宁直率毋安排。"巧,技巧,技艺。《考工记·总序》云:"材有美,工有巧。"孟子《孟子·离娄上》:"离娄之明,公输子之巧,不以规矩,不能成方圆。"巧之极则流于雕饰,雕饰之美,镂金错采而乏自然天趣,最终为不巧。"宁拙毋巧"之"拙"并非真拙,傅山此句之意并不是欣赏行笔之生疏拙劣。老子曰:"大直若屈,大巧若拙,大辩若讷。"(《老子》)"拙",即是熟后反生之巧,"宁拙毋巧"之"拙"也是这个意思,自然古朴,浑然天成。清·邵梅臣也有类似的观点,他在《画耕偶录》中云:"画笔宁拙毋巧,……"将"宁拙毋巧"延伸至绘画用笔之中。傅山生于明末清初,正当康熙、乾隆崇尚赵孟頫、董其昌,形成馆阁体书风之时,其"拙丑"之论,

针砭时弊。傅山的“宁拙毋巧”之说为清代重倡碑学提供了理论上的准备。（张曼华　谢江岚）

【求奇求工】 清代华翼纶《画说》：“求奇求工，皆画病也，妙处总在无意得之，一着意象，便落第二乘矣。”《俞剑华美术史论集·画论罪言二十一则·求奇求工》评述：“此亦与‘东坡常谓好奇务新，乃诗之病’同意。不知求奇求工乃人之天性，亦是工夫必由之途径，所谓务追险绝绚烂，而后再归于平淡，始无弊端。若下手便求平淡，则将平平无奇，毫无生发，尚何能无意之妙手？”（王凤珠）

【今学画之士，每有躁急求名，求人赞好之病】 语出清代松年《颐园论画》并释：“凡事不下苦功，不能精粹……于今学画之士，每有躁急求名、求人赞好之病，如此心急自喜，断难肯下苦功，往往画到中途，已暗生退懒之念，此等习气，务宜勇改。”（王凤珠）

【俗眼】 唐代杜甫《丹青引·赠曹将军霸》诗：“途穷反遭俗眼白，世上未有如公贫。”指见识浅薄者。（周积寅）

【俗笔】 清代盛大士《溪山卧游录》：“若毫无定见，布树列石，逐块堆砌，扭捏满纸，意味索然，便为俗笔矣。”指平庸的笔；平庸的画。（周积寅）

【画不可有弱笔】 语出《黄宾虹论画录·与朱砚英书》并释云：“画不可有弱笔，浮滑轻易，皆是弱病。欲去此病，必须练习骨力。鄙人数十年来，无一日之间断……要每日练笔力，而笔笔合乎规矩之中；久而久之，才得超乎规矩之外，成一大家。不失规矩，笔法成功，亦是名家。不知古法，细者用描，粗者用涂用抹，即终身为江湖市井画匠，归于无成，不可不深辨之。”（王嘉）

【落笔四忌】 清代张庚《浦山论画》：“至明季方有浙派之目，是派也始于戴进，成于蓝瑛。其失盖有四焉：曰硬，曰板，曰秃，曰拙。”近代林纾《春觉斋论画》释云：“硬非老靠之谓；板非切实之谓；秃非坚挺之谓；拙非荒率之谓。落笔而犯此四忌。由其胸次拘局，眼光钝滞，学古人不得其精微，但取其易学者，率然落笔，手腕既不甚灵，胸中无书卷，眼中无阅历，往往坐此，无可救药。”（王凤珠）

【用笔最忌妄发笔力】 《黄宾虹美术文集》：“用笔最忌妄发笔力，笔锋未着纸，而手已移动，则浮而轻，盖力在外故也。须运力在内，故古人每以臂搁承腕，防移动过于急促。”妄：胡乱、越轨。笔力：书画用笔的力量。（王嘉）

【烟火】 清代松年《颐园论画》：“凡作大画而能气势雄浑，愈观愈静，又无烟火粗暴、丑恶霸悍之病，皆心气足精神聚之故耳。”熟食叫烟火，即尘俗的意思。修道人不吃五谷叫“不食人间烟火”。（周积寅）

【霸悍】 清代松年《颐园论画》：“凡作大画而能气势雄浑，愈观愈静，又无烟火粗暴、丑恶霸悍之病，皆心气足精神聚之故耳。”又云：“苍老太过，则入霸悍。”指粗暴、强悍的意思。（周积寅）

【昏气】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》：“积惰气而强之者，其迹软懦而不决，此不注精之病也；积昏气而汩之者，其状黯猥而不爽，此神不与俱成之弊也。”指画家作画时头脑不清，茫无所主，心思昏昧，心中无一定之意，致使作品神气不清、昏暗不爽。（王宗英）

【惰气】 北宋郭熙、郭思《林泉高致·山水训》：“万事有诀，尽当如是，况于画乎！何以言之？凡一景之画，不以大小多少，必须注精以一之。不精则神不专，必神与俱成之。神不与俱成则精不明；必严重以肃之，不严则思不深；必恪勤以周之，不恪则景不完。故积惰气而强之者，其迹软懦而不决，此不注精之病也；积昏气而汩之者，其状黯猥而不爽，此神不与俱成之弊也。”指画家作画时精神涣散，落笔迟疑不决，致使作品拖沓软懦。郭熙认为，为避免画之惰气，作画时应该凝神聚虑，静以观之，然后落笔，则无往不利。（王宗英）

【尘俗气】 北宋刘学箕《方是闲居士小稿·论画》：“侔揣万类，挥翰染素，虽画家一艺，然眸子无鉴裁之精，心胸有尘俗之气，纵极工妙，虽鄙野村陋，不逃明眼，是徒穷思尽心，适足以资世之话靶，不若不画之为愈。”指世俗的平庸气。与“山林气”相对应，是绘画极力避免的一种弊病。（王宗英）

【画忌六气】 ①清代邹一桂《小山画谱》：“画忌六气：一曰俗气，如村女涂脂；二曰匠气，工而无韵；三曰火气，有笔仗而锋芒太露；四曰草气，粗率过甚，绝少文雅；五曰闺阁气，全无骨力；六曰蹴黑气，无知妄作，恶不可耐。”②关和璋注评清代松年《颐园论画》按：“画忌六气：一俗气（即市气）；二火气；三滞气；四媚气；五野气；六匠气。”（王凤珠）

【俗气】 元代柯九思《丹邱题跋》:“设色无一点俗气。”清代邹一桂《小山画谱》:“画忌六气,一曰俗气,如村女涂脂。”此指平庸、庸俗,格调不高。

(周积寅)

【匠气】 清代孔衍栻《石村画诀·避俗》:“画中人物、房廊、舟楫之类,易流于匠气,独出己意写之,匠气自除。”匠:木工,木匠,匠人。匠人一般以同一绳墨规矩闭门造车,千手雷同。画家若如此作画,则毫无己意,必生匠气。匠气与俗气埒。

(周积寅)

【火气】 清代邹一桂《小山画谱》:“三曰火气,有笔仗而锋芒太露。”清代蒋骥《传神秘要》:“颜色不纯熟及用粉太重,便多火气,故用矾纸画略好,用生纸画为难也。前论用淡墨先笼,若画眶小者,此法亦不可用。欲除火气,须多临古人笔墨。”清代邵梅臣《画耕偶录》:“世人论作书作画,以脱火气为上乘,夫人处世绚烂之极,归于平淡,即所谓脱火气,非学问不能。”指画上之妄躁而缺乏平淡静穆之气。用笔往往“锋芒太露”而不协调,用色往往因大红大绿使用不纯熟而刺人耳目。

(周积寅)

【草气】 见“画忌六气”条。

【闺阁气】 见“画忌六气”条。

【蹴黑气】 见“画忌六气”条。

【滞气】 清代王概等《芥子园画传·画学浅说·去俗》:“笔墨间宁有稚气,毋有滞气……滞则不生。”滞气,指笔墨呆板凝滞,没有生气。

(周积寅)

【媚气】 清代邹一桂《小山画谱》:“画忌六气……四媚气。”即甜软苗条,过于修饰。 (周积寅)

【野气】 清代邹一桂《小山画谱》:“画忌六气……五野气。”野气,即粗率有过,不甚文雅。

(周积寅)

【伧夫气】 清代王原祁《雨窗漫笔》:“古来作家相见,彼此合法,稍无言外意,便云有伧夫气。”犹言鄙夫粗野之气。 (周积寅)

【习气】 清代王原祁《雨窗漫笔》:“明末画中有习气。恶派以浙派为最。至吴门、云间,大家如文、沈,宗匠如董,赝本溷淆,以讹传讹,竟成流弊。广陵、白下,其恶习与浙派无异。有志笔墨者,切须戒之。”指逐渐形成的坏习惯或坏风气。伍蠡甫云:“所谓‘习气’,就是株守宗派、程序,以代替生命的把握和表现,从而笔笔皆死,何来灵气?”(《名画家论》)明代,随着分宗别派的风气兴起以及对古代传统的强调,末流画家们对古人及大家们的模仿也相当普遍,张庚对董其昌的追随者食古不化的批评,方薰对“四王”后学习气的不满,戴熙则为沈周、董其昌的名声为传摹者所毁而遗憾,等等,他们都认识到当时画派末流的跟风习气之弊端。清代李修易《小蓬莱阁画鉴》也对习气之误人有着清醒的认识:“元季四大家,浙人居三,惟倪为江南无锡人。又有赵吴兴为一代冠冕。至国朝四王恽吴皆属江南,吾浙无一人可与抗衡。甚矣,习气之误人不浅也。” (张曼华)



清·吴历《仿宋人山水》

【嫩气】 清代松年《颐园论画》:“初学则有嫩气,久久则苍老。苍老太过,则入霸悍。必须由苍老渐入于嫩,似不能画者,却处处到家,斯为上品。”指绘画初学者在画面上呈现出的稚嫩生涩之态。

(王宗英)

【脂粉气】 清代范玑《过云庐画论》:“士夫气磊落大方,名士气英华秀发,山林气静穆渊深,此

三者为正格。其中寓名贵气、烟霞气、忠义气、奇气、古气，皆贵也。若涉浮躁、烟火、脂粉皆尘俗气，病之深者也。必痛服对症之药，以清其心，心清则气清矣。更有稚气、衰气、霸气，三种之内，稚气犹有取焉。又边地之人多野气，释子多蔬笋气，虽难厚非，终是变格。匠气之画，更不在论列。”是指绘画由于过度雕琢粉饰而过于浓艳、纤细、柔弱。（王宗英）

【酒肉气】 清代丁皋《写真秘诀》：“问曰：‘凡人写照，仅能得其形似，而不能得其神似；即或得其神似，而多酒肉气者，何也？’曰：‘气韵不足故也。’”意思是，一般人写像，能够准确地刻画出人体的造型结构，但不能显露出人的精神状态；即便传达出人的精神状态，也多是世俗之气，不是风度、仪姿、气质等美好的感受，这是气韵不足造成的。理论界对“酒肉气”（俗气）有两种不同的解释，其一，对韵的过分提倡，在宋元明清历代不绝，以至在文人画的发展中，一味提倡清淡平和、萧散简远之气，将一些阳刚之气贬斥为“酒肉气”；其二，“酒肉气”并非阳刚之气，而是作品有气无韵或有韵无气的表现。说到底是用笔的过分纤弱、浮滑或粗糙而无笔法，用墨无有干湿浓淡或过分强调其对比关系或用墨不见笔迹所致，应在贬斥之列。从丁皋的绘画实践来看，“酒肉气”（俗气）是作品有气无韵或有韵无气的表现。（李小宁）

【浮躁气】 清代范玑《过云庐画论》：“若涉浮躁、烟火、脂粉，皆尘俗气，病之深者也。”浮躁气，指轻率急躁的气息。（周积寅）

【衰气】 清代范玑《过云庐画论》：“更有稚气、衰气、霸气。三种之内，稚气犹有取焉。”衰气，指衰败老朽的气息。（周积寅）

【蔬笋气】 清代范玑《过云庐画论》：“士大夫气磊落大方……又边地之人多野气，释子多蔬笋气，虽难厚非，终是变格。”原指僧人素食蔬笋，以比喻清淡之意。近现代《齐白石谈艺录》推崇蔬笋气：“通身无蔬笋气，但苦于欲似余，何能到。”他出身农家，画作中常见有蔬笋瓜果之类的题材，具有浓郁的田野乡土气息，令人耳目一新。（王凤珠）

【稚气】 清代王概等《芥子园画传·画学浅说·去俗》：“笔墨间宁有稚气，毋有滞气。”清代松年《颐园论画》：“闲坐与友人论画赋诗，以勖诸君，宁有稚气，勿涉市气。”稚气，指笔墨幼嫩，功力不济。（周积寅）

【霸气】 清代王概等《芥子园画传·画学浅说·去俗》：“笔墨间……宁有霸气，毋有市气。”清代松年《颐园论画》：“闲坐与友人论画赋诗，以勖诸君……宁有霸气，勿涉野气。”霸气，指用笔力健有余，含蓄不足。（周积寅）

【市气】 清代王概等《芥子园画传·画学浅说·去俗》：“笔墨间……宁有霸气，毋有市气……市则多俗。”市气，即市侩习气，与俗气相仿。（周积寅）

【黑气】 《黄宾虹画语录》：“作画不怕积墨千层，怕的是积墨不佳有黑气。”指画面用墨太黑、太腻、太板，缺少枯润浓淡变化，闷实迫塞而无空灵之趣。积墨不当更容易产生黑气。清代郑燮《题李方膺墨梅卷》云：“梅花，举世所不为，更不得好。惟俗工、俗僧为之每见其几段大炭，撑拄吾目，其恶秽欲呕也。”所谓“几段大炭”，使人不堪入目，恶秽欲吐，即指画中之黑气。（周积寅）

【山川之气本静，笔躁动则静气不生】 清代笪重光《画筌》：“山川之气本静，笔躁动而静气不生；林泉之姿本幽，墨粗疏则幽姿顿减。”是谓山川的气氛本来是很静谧的，如果用浮躁而动乱的笔法去描写，就不会产生静谧的气氛。清代恽南田、王石谷评论曰：“画至神秘处，必有静气。盖扫尽纵横余习，无斧凿痕，方于纸墨间静气凝结。静气今人所不讲也，画至于静，其登峰矣乎。”（褚庆立）



现代·齐白石《稻穗昆虫》

【作画用笔不可太停匀】 《齐白石谈艺录·与胡橐论画》:"作画用笔不可太停匀,太停匀就见不出疾徐顿挫的趣味。该仔细处应该特别仔细,该放胆的地方也应当特别放胆"。停匀:即匀停,均匀之意。疾:迅速、敏捷。徐:缓慢。顿挫:停顿转折。 (张曼华)

【作画最忌者】 《黄宾虹画语录》:"作画最忌者:死、板、刻、浊、薄、小、流、轻、浮、甜、滑、飘、柔、艳。"为黄宾虹提出的作画应该忌讳的十四种不良习气。所谓"死"指僵死;"板"指板腐;"刻"指刻板;"浊"指肮脏;"薄"指单薄;"小"指拘谨;"流"指无根;"轻"指轻飘;"浮"指空虚;"甜"指甜俗;"滑"指油滑;"飘"指飘浮;"柔"指柔弱;"艳"指浓艳。 (陶明君)

【作画最忌描、涂、抹】 语见《黄宾虹画语录·画法》并释云:"作画最忌描、涂、抹。描:笔无起伏收尾,也无一波三折;涂:是仅见其墨,不见其有笔,即墨中无笔也;抹:横拖直拉,非人用笔,是人被笔所用。" (王凤珠)

·中外绘画比较论·

【中外绘画比较】 魏晋南北朝以降,中国与印度、高丽(朝鲜)、日本的绘画交流频繁,促进了各自绘画的发展。在中国画论中最早论及中外绘画者,当推唐代许嵩《建康实录》所载梁画家张僧繇汲取印度画法,以朱及青绿作凹凸花于一乘寺。南宋邓椿《画继》:"高丽松扇","以金银屑饰地面,及作云汉、星月、人物"。"其所染青绿奇甚,与中国不同,专以空青、海绿为之"。印度佛画"以西天布为之","其佛相好与中国人异","先施五藏于画背,乃涂五彩于画面,以金或朱红作地,谓牛皮胶为触,故用桃胶合柳枝水甚坚渍,中国不得其诀也"。论述了朝鲜、印度与中国画风各不相同,各有自己的民族特色。明清,西洋画传入中国,引起了中国画论家的关注,他们指出西洋人作画"所用颜色与笔与中华绝异","善钩股法","大都取象于坤,其法贯于阴","所画分出阴阳,立见凹凸","其人物、屋树皆有日影","工细求酷肖","西宫室于墙壁,令人几欲走进"。而中国人作画"考研笔法、墨法","取象于乾,其理显于阳",因重"画阳面,故无凹凸","或因物写形,而内藏气力"。他们批评"夷画较胜于儒画者"之说,那是"未知'儒画''笔墨之奥"的缘故。他们常以中国画的特色标准去衡量西洋画,认为西洋画"笔法全无","笔不成笔,墨不见墨,徒取物之形影,像生而已","虽工亦匠,故不入画品"。对于中国画家是否可以从西洋画中获得借鉴问题,清代邹一桂说:"学者能参用一二亦具醒法。"清代松年则说:"洋画不但不必学,亦不能学,只可不学为愈。"清代张庚评受西洋画影响的中国画家焦氏(秉贞)时说,他虽"得其意而变通之,然非雅赏也。好古者所不取"。可见,当时人"多菲薄西洋画为匠艺之作",显然是未能真正了解西洋画的一种偏见。二十世纪,中国经过"五四"新文化运动,"一切学术文化,都受到了欧洲文明的激荡,在艺术方面也是这么地表现着"。齐白石、徐悲鸿、刘海粟、潘天寿、张大千、林风眠、傅抱石、李可染等大师,既是这一世纪一流的画家,又是一流的画论家。他们对中西绘画作了深



清·郎世宁《孔雀开屏图》

入的、系统的、科学的比较研究，提出了许多精辟的见解："中西绘画原只一理。""中西画家所讲求的不外是意境、功夫与技巧。""中西艺术达到最高境地时，都是相同的。""东方绘画之基础在哲理；西方绘画之基础在科学。根本处相反之方面，而各有其极致。""中国画注重写神；西画重在写形。由于文化传统的不同，写作材料不同，技法、作风、思想意识上种种不同，形式内容也作出两样的表现。""西方艺术是以摹仿自然为中心，结果倾向于写实一方面；东方艺术是以描写想象为主，结果倾向于写意一方面。""西方艺术，形式上之构成倾于客观一方面；东方艺术，形式上之构成倾于主观一方面。""西洋画以感觉胜；中国画以修养胜。""中画描写以线为主，西画描写以团块为主。"

"其实，西方艺术上之所短，正是东方艺术之所长；东方艺术之所短，正是西方艺术之所长。短长相补，世界新艺术之产生，正在目前。""不失自己本色的基础，互相交流，共同进步，世界才永远有丰富多彩的绘画。"徐悲鸿、刘海粟、林风眠、傅抱石、李可染诸家，在中国画创造上，无一不是立足于传统，不同程度地从西画中汲取营养，成为中西融合之范例。而"近代西洋各画家所倡导的抽象派，其实就是受中国画的影响"。（周积寅）

【中国画论对日本的影响】 先秦两汉，在诸子哲学著作中，已有论画的只言片语，但其本意不在论画，而是借论画以喻道，阐发他们的哲学观点和学术思想。如孔子的"绘事后素"论、"明镜察形"论；《左传》的"使民知神奸"论；庄子的"解衣般礴"论；《淮南子》的"君形"论、"谨毛失貌"说；《韩非子》的"画狗马难、画鬼魅易"；王充论画等。魏晋南北朝始中国绘画步入精深微妙的发展阶段，由此美术理论空前繁荣，涌现出一大批具有历史意义的画论家：曹植、陆机、王廙、顾恺之、谢赫、姚最、宗炳、王微、梁元帝萧绎等，他们为中国画论深入、具体而系统的发展奠定了基础，并对后世的中国画创作产生极大影响。中国的早期画论除保存在画史、画论书籍里，还收录于汉代刘安《淮南子》、南朝刘义庆《世说新语》及唐代欧阳询《艺文类聚》等书中。而先秦诸子的著述及《淮南子》、《世说新语》、《艺文类聚》等书名都出现在成书于宽平年间(889～890)的《日本国见在书目》中。由此可知，中国画论在九世纪以前就以只句片文的形式传到日本。由于这些书对日本汉学界曾产生过巨大的影响，所以日本人在研读这些书籍时不可能不接触到中国画论。但这些论述仅仅是中国古代画论中的一部分，而并非是谢赫"六法"论为代表的中国画论的全貌。早期东传日本的这些中国画论片断，并未为日本人所重视。如成书于十一世纪的《源氏物语》第一卷《帚木》一章中有一段著名的论画部分。但其理论根基似乎在于"形式与逼真"，从中很难找到中国画论的氛围。至十三世纪中叶，在日本始见到受到中国画论影响的议论。《古今著闻集》(1254)在第十一卷，"画图十六条"中开宗明义地先设"画图乃闲中玩事"一节："画图者，五色之章相宜，万物之形无遁。(遗)客止可观、进退有度。自想心游。盖即闲中之玩也。"从中可以窥知些许北宋士大夫论画的痕迹。《图绘宝鉴》是我国元代夏文彦于至正二十五年(1365)自序的一本画史专著。该书成书不到一百年即东传日本，《碧山日录》1460年7月27日条处可见其名。这是现在所知中国的画论专著东传日本的最早记录。《图绘宝鉴》的第一卷博采前人之说，论述了六法、三品、三病、六要、六长等画学要纲；在第二至第五卷网罗辑载了三国吴至元代画家小传凡一千二百余人。这样一本史论具丰的书东传后自然为日本人所重。成书于永正八年(1511)的《君台观左右帐记》是由室町时期相阿弥(1455～1526)完成的一部秘传书。其第一部分为一百七十名中国三国至元代画家的目录，编者将这些画家分为上、中、下三品，每一品又按时代顺序先后排列，绝大部分画家后都附有简略传记。这些画家的传记，有近一半都可以在《图绘宝鉴》里找到其原型，因此不难断定这部秘传书是在参照《图绘宝鉴》及其他汉籍的基础上完成的。但该书几乎没有论画部分，因而尚不能称为画论。日本最早问世、且比较完整的画论集当推成书于元和九年(1623)的《后素集》(狩野一溪著，三卷本)。该书由六法、三品、三病、六要以及(绘画的)制作楷模、观山水赋和叙历代能画人名等几部分组成。无论是立论，还是所用文字，这本书都可以说是《图绘宝鉴》的翻版。延宝八年(1680)永真安信的《画道要诀》在日本出版发行。这部书被认为是日本人吸收、消化中国画论后完成的第一部日本画论。书中着力讲述了画家作画时的心境及作画态度。其中主要论点虽源于中国的画论，如宋代韩拙的《山水纯全集》，但已不是逐字逐句的照搬，在

书中融合进了作者自己的感受。《画道要诀》之后，狩野永纳的《本朝画史》(1691)、林守笃的《画筌》(1712)、大冈春卜的《画巧潜览》(1740)等画论相继问世。这些画论大都深受中国北宋画论的影响。据约成书于十七世纪末期的狩野家《画书目录》记载，当时传入日本的画论至少在七十余种以上。其中大部分为北宋画论。但也有《芥子园画传》、《八种画谱》以及莫是龙的《画说》、董其昌的《画论琐言》和沈颢的《画麈》等南宗画论。《八种画谱》、《芥子园画传》以及其他的南宗画论对于江户时期日本南画的勃兴起到了巨大的推动作用。随着南画的发展，中山高阳的《画谭鸡助》(1775)、桑山玉渺的《绘事鄙言》(1799)、中村竹洞的《竹洞画论》(1802)以及田能村竹田的《山中人饶舌》(1813)等日本的文人画论也相继问世。日本画论发展到一个更高的层次。二十世纪以来，日本美术史论家远藤光一教授为中日文化交流做出了杰出的贡献。1977年将俞剑华《石涛画语录标点注释》译成日文，由日本美术新报社出版发行；1979至1980年将沈叔羊《谈中国画》译成日文，由时の美术社出版发行；1996年将王伯敏《中国绘画史事典》译成日文由雄山阁出版发行；2003年将李德仁《东方绘画原理概论》译成日文，由时の美术社出版发行；2004年他又将周积寅《中国画论辑要》译成日文，由イオニド大学出版社发行。这对日本学者研究中国画论必将提供重要帮助。

（张景翔　[日]近藤秀实）

【中国画论对古代朝鲜的影响】　古代朝鲜与中国的绘画交流源远流长，不同历史时期的中国画风、画派成为影响朝鲜绘画的重要因素，随之中国画论也广泛在历代朝鲜画坛流传。目前可知的中国画论最早对古代朝鲜产生影响的是高丽王朝。高丽的绘画理论以中国的儒家和老庄哲学为基础，通过从引入、借鉴源自中国南北朝至唐宋间的画论而不断展开、流变，衍生出具有高丽民族特色的绘画思想。但高丽时代没有正式的绘画理论著述，对绘画的见解和议论一般借助文人、学者的题画诗文的形式，因而内容较为简略，大多有中国画论的渊源和出处。例如高丽初期崔致远《桂苑笔耕》受到晋代陆机《士衡论画》的影响；大觉国师义天《大觉国师集》、白文宝《淡庵遗稿》受到顾恺之“传神论”的影响；高丽中期金富轼《东文选》受到郭若虚《图画见闻志》的影响等。高丽后期进一步接受北宋士大夫的文人画理论，高丽文人对苏轼的崇拜形成了“崇苏热”，“诗画一律论”、“重神似论”等文人画论对高丽画坛产生重大影响，例如李奎报《东国李相国集》、林椿《西河集》、徐巨正《东人诗话》等。高丽末期李齐贤《益斋乱藁》表明其受到赵孟頫和朱德润绘画观念的影响。1636年后朝鲜与清朝使臣往来频繁，贸易文化交流日益密切，深受中国文化影响的李氏朝鲜王朝也进入文艺复兴时期。在这一历史背景下，中国画论著作大概在十七世纪后半期大规模而系统的传入朝鲜。朝鲜画坛深受影响的中国画论著作有：张彦远《历代名画记》、荆浩《笔法记》、董其昌《画眼》、石涛《石涛画语录》等。十八世纪初《芥子园画传》、《顾氏画谱》辗转传到朝鲜，成为朝鲜学画必读书。朝鲜文人广泛接受中国画论，推崇中国的文人画家：黄公望、倪瓒、吴镇、董其昌、文徵明、陈淳等，朝鲜文人画家也撰写了很多画论著作：赵荣祏《观我斋稿》、姜世晃《豹庵遗稿》、南泰膺《听竹画史》、赵熙龙《壶山外史》、金正喜《史集》、许炼《小痴实录》等。中国画论在当代韩国依然具有影响力，典型代表即是韩国学者金大源以俞剑华《中国古代画论类编》为基础花费十余年精力重新编译，取名《中国历代画论》。是书目前已在韩国陆续出版发行。

（[韩]文凤宣　金宝敬）

【中国画论对西方的影响】　西方译介和研究中国画论由来已久，英国艺术史论家苏立文、美国的艺术史论家艾瑞兹、方闻、罗樾、高居翰、李雪曼、班宗华、包华石等，对中国画论都有过阐释和介绍。同时，我国的画论著作也被翻译成多种语言，在海外产生了一定的影响。我国著名美术史家俞剑华先生《石涛画语录注解》一书于上个世纪由英国伦敦大学汉学家威廉·瓦特逊教授翻译成了英文出版，有很高的学术价值，是西方研究中国艺术的重要读物；他编著的《中国画论类编》作为研究中国画论的重要参考书目而被学者们所引用。除了西方翻译中国画论的译著，西方的现代艺术理论对中国画论的包容，还体现在其兼收并蓄，将中国古代画论转化为西方话语，一些艺术理论家、美学家将其融合在自己的艺术理论中，或者以现代的观念对中国古代画论进行阐释。如美国美学家苏珊·朗格在著作《艺术问题》中，谈到原型表象如何“转化”为艺术中感性结构问题，引用了荆浩关于“六要”的理论。英国艺术史学家冈布

里奇在自己的艺术理论中多次引用了中国画论，互为参证。《艺术与错觉——图画再现心理学研究》一书中，为了阐释投射理论，引用了十一世纪宋迪对陈用之山水画的评论："心存目想"、"神领意造"、"恍然见其有人禽草木飞动往来之像，了然在目，则随意命笔，默以神会，自然境皆天就"，以说明"投射"在一幅画中的重要性。又如谈到视错觉产生的重要条件之一，给观者留一个空白的"屏幕"区，使他能向上投射预测的物象并进行补充和想象，引用"无目而若视，无耳而若听"、"意到笔不到"，他认为中国艺术理论在这方面很有说服力。二十世纪初，西方汉学界屡次翻译和研究中国画论中的重要命题，比如谢赫"六法"。劳伦斯·宾庸于1908年出版《东方绘画史》，书中肯定了中国画论的一些问题，如唐宋时期主张形似与写意的对比，画家借笔墨抒发情感等，是很有创造性的见地。宾庸在《蛟龙飞腾》这篇论文中，进一步认为应该在现代艺术领域中利用中国画论的框架取代传统的西方的古典写实理论。他认为，中国画论所推崇的"气韵"为最高艺术准则，线条和形式能更好传达艺术家的情感和思想，值得西方艺术家重视，这在当时西方以写实为主要审美标准的批评思潮中，开启了一种新的艺术标准。现代英国形式主义艺术批评家罗杰·弗莱，在对待中国艺术的问题上，赞同宾庸的观点。弗莱对中国艺术很有研究，他在《东方艺术》、《美学论》、《中国艺术的意味》等论文以及论著中，深受中国古代画论的启发，并吸收到其艺术批评中，比如他多次提到"气韵生动"，认为"气韵生动"（rhythm）是一种与西方古典美不同的审美标准，这种艺术观的价值体现在更重视表达艺术家的情感和富有表现力的运笔的融合，在创造现代艺术的评价新机制和新的审美标准上，更具有普遍性和创造性。他同时非常重视线条的作用，引用中国画论的术语解释一些马蒂斯、凡·高的艺术风格，认为线条节奏变化多样，同时又可作为艺术家自我情绪表现的载体，这种富于形式的美感应该引起现代艺术家重视。弗莱的这些观点在西方现代艺术理论史上具有开创意义，他的美学观念也影响了克劳顿·布洛克、克莱门特·格林伯格关于现代艺术的一些看法。美国艺术史学家包华石曾经在《东方体为西方用》一文中指出，西方的现代主义虽然不完全是来自中国人的发明，但现代主义在艺术的领域是随着民族主义而发展的，从头到尾是跨文化的历史过程，唐宋理论家的"形似与写意"的对比传到欧洲而在现代形式主义理论中起了关键作用。参见"外国学者论中国画"、"海外中国画研究文选"条。（高瑒）

【近视之几不类物象，远视之则景物粲然】 北宋沈括《梦溪笔谈·书画》卷十七："董北苑工秋岚远景，多写江南真山，不为奇峭之笔，其后建业僧巨然，祖述源法，皆臻妙理。大体源及巨然画笔甚草草，近视之几不类物象，远视之则景物粲然，幽情远思，如睹异境。如源画《落照图》近视无物，



五代·董源《溪岸图》

远观村落杳然深远，悉是晚景。远峰之顶，宛有返照之色，此妙处也。”俞剑华《国画研究·透视》评述：“此种近看不似画，远看则景物粲然之画法与看画法，直与近代西洋新印象派点采派等画法相同，但时间之相差，则中国之发明早一千年。惜后人不加注意，遂成绝响耳。” （王凤珠）

【西域天主像，中国画工无由措手】 明末·姜绍书《无声诗史》卷七：“利玛窦携来西域天主像，乃女人抱一婴儿，眉目衣纹，如明镜涵影，踽踽欲动，其端严娟秀，中国画工无由措手。”利玛窦，明末来中国的天主教耶稣会传教士，意大利人，到中国时带来了西方的圣母像等，使中国人对西洋绘画有了直观的认识。西方具有明暗光影效果的写实人物画与中国的线条塑造法截然不同，在明人姜绍书看来“中国画工无由措手”，意思就是这种纤毫毕现的写实法是中国画家无法达到的。自明末西洋绘画传入中国，关于中西绘画比较的讨论开始日渐增多，并有画家试图融合中国画与西洋画技巧，进行绘画革新，如明末以曾鲸为首的波臣派对中西绘画融合做出了努力。随着中西方交流的深入，中西绘画也在更加广泛的领域内相互交融，而明末对西洋绘画的认识已经成为历史，但这是中西绘画交流的必经之路。

（周积寅 王宗英）



意大利·拉斐尔《西斯庭圣母》油画

【我之画谓之神逸，彼全以阴阳向背，形似窠臼上用功夫】 清代吴历《墨井画跋》：“我之画不取形似，不落窠臼，谓之神逸。彼全以阴阳向背、形似窠臼上用功夫。”“我之画”是指我国传统的文人画，而“彼”则代指西洋画，更确切地说，是印象派之前的西方写实绘画。“我之画不取形似，不落窠臼，谓之神逸”道出了中国画不同于西方绘画的特殊审美标准，它不是以追求“形似”为目的，而是以“神逸”的标准来统摄画面，它更注重画面所表现出的“神逸”，更强调画家个人主观感情的抒发和情操意趣的表现。“彼全以阴阳向背、形似窠臼上用功夫”则说明西洋画与中国画恰恰相反，它所关注的正是（非中国画追求的）“形似”，而它实现“形似”的手段如“阴阳向背”正是中国画家所忌讳的。于“形似”之外求“神逸”是中国画特有的审美标准，这与中国的历史与传统文化是密不可分的。西洋画重视“形似”，以追求“形似”作为其创作的动机也同样有其存在的历史根源。总之，中西方不同的文化背景产生了不同绘画审美标准，吴历以中国的文人画审美标准来评价西方绘画有失偏颇。 （尚可 闫春鹏）

【虽工亦匠，不入画品】 清代邹一桂在《小山画谱·西洋画》说“西洋人善钩股法，故其绘画于阴阳远近不差缁黍。所画人物、屋树皆有日影。其所用颜色与笔与中华绝异，布影由阔而狭，以三角量之，画宫室于墙壁，令人几欲走进。学者能参用一二，亦具醒法。但笔法全无，虽工亦匠，故不入画品。”“虽工亦匠，不入画品”表述了邹一桂对西洋画的认识。他认为倘若中国画家学取西法，尽管“亦具醒法”之功效，而终究仍不可取，这种观点反映了古代中国画家对西洋画的一种态度和价值判断。按照邹一桂的观点，一方面，他认同精细刻画的西洋画具有求工的特质，另一方面，则表明西洋画难免匠气的外观，进而深感西洋画与中国画的审美要求或品评标准不相适应的矛盾，即所谓的“不入画品”。显而易见，古代中国画家尤其是文人画家力避匠艺之作，在艺术表现上求不似之似，一心向往绘画的“神”品或“逸”格，因此，那种写实而酷肖的西洋画的绘画样式自然不能被他们所赏识。应该说，中西绘画由于各自的理论基础、技法表现以及评价体系等诸方面都存在差异，便出现了两相并呈竞胜的发展格局，工细写实是西洋画家的追求，倘若评定西洋画套用中国画的

品评标准显然是不合适的,这也就是说,邹一桂所提出"虽工亦匠,不入画品"的观点是对西洋画有失客观的认识。(尚可)

【儒画考究笔法、墨法,夷画未知笔墨之奥】 清代郑绩《梦幻居画学简明》:"或云夷画较胜于儒画者,盖未知笔墨之奥耳,写画岂无笔墨哉?然夷画则笔不成笔,墨不成墨,徒取物之形影,像生而已。儒画考究笔法墨法。"夷:古泛指异族人、外国人。夷画,此指西洋人之画,即西洋画,亦称洋画。儒:孔子创立的学派。儒家学说,为中国封建社会文化主流。儒画,即指中国画。郑氏以中国画之笔墨标准评论西洋画,未必偏见,西洋画未尝不注重笔触。俞剑华《中国画论类编》下云:"中西画法各有优缺点,未可执此斥彼,亦不可执彼斥此。当互相吸收,以求发展。"(周积寅)

【西洋画尚有古意在】 清代松年《颐园论画》:"西洋画工细求酷肖,赋色真与天生无异,细细观之,纯以皴染烘托而成,所以分出阴阳,立见凹凸,不知底蕴,则喜其工妙,其实板板无奇,但能明乎阴阳起伏,则洋画无余蕴矣。中国作画,专讲笔墨钩勒,全体以气运成,形态既肖,神自满足。古人画人物则取故事,画山水则取真境,无空作画图观者;西洋画皆取真境,尚有古意在也。"西方写实绘画,追求造型准确,注重真实的透视感、立体感,描绘出客观对象的明暗、色彩,具有逼真的艺术效果。中国画在文人画兴盛以前,亦注重对自然对象的真实描写。元明清以来,中国画推崇逸笔草草、不求形似,推崇写意风格,笔墨语言逐渐形成程式化,而在描绘客观对象的真实性上,趋向简略、概括。一味摹古的画家,则空有笔墨语言程式,缺乏对自然山水的真实描写。追溯唐宋时期,画家在描写自然对象中,形成一定的笔墨语言,画风具有写实性,与西方写实绘画相似,所以说西洋画尚有古意在,而近代中国画却远离了古意。二十世纪初,主张中国画摆脱摹古风,注重从西洋画以及古代绘画中吸取写实的画法,改变中国画衰败的局面。(李芹)

【无余蕴】 清代松年《颐园论画》:"西洋画工细求酷肖,赋色真与天生无异,细细观之,纯以皴染烘托而成,所以分阴阳,立见凹凸,不知底蕴,则喜其工妙,其实板板无奇,但能明乎阴阳起伏,则洋画无余蕴矣。"松年认为,西洋画形象逼真、刻画细致,赋色阴阳分明、凹凸有致。但只一味雕琢于形式,既无内涵支撑,也无韵致可供回味,虽然看似工整、精妙,但实则刻板无新意,因此洋画不但不必学,也不能学。与西洋画面面俱到的刻画有所不同的是,中国画虽也有工细之作,但却讲究笔墨钩勒而内藏气力,形神兼备而富含底蕴。因此,中国画追求的并不仅仅是完备的形式和写实的技巧,而是蕴藏其中的气质精神和由此引发的深长意味,也就是松年所谓的"余蕴"。"余蕴",顾名思义,即蓄积其中而未全部显露的特质。因此,专讲刻画,内容浅露的作品不会有余蕴;雕琢太甚,欠缺自然的作品也不会有余蕴。中国画创作讲求以咫尺之图表千里之景,并以虚实相生、繁中置简、有疏有密等对立统一法则布置章法,虽然画面形式简洁单纯,但其中意趣却深刻丰富,旨在营造出空灵而深远的意境美。由此看来,中国画家并不喜于将所见物象照搬于画面之上,却擅长以其独特的形式表现自身的学识修养与内在情感。凭借有限的"形"引发无限的"意",这是中国画传统的创作准则,为此,中国画家常在画中留有空白,目的在于给览者的欣赏留有充分的想象空间,使其发挥联想与想象,从而体会出画面之外的情调与境界。事实上,西洋画并非如松年所说毫无"余蕴",它也是讲笔触,讲意境的,正如张大千所说:"中西画家所讲求的不外是意境、功夫与技巧"。只不过中西绘画的侧重有所不同,西画重"境"的再现,而中国画则重"意"的表达,但两者间并无鸿沟也不存在谁优谁劣,追求耐人寻味的美感享受是他们的共同目标。(尚可 张颢璇)

【好古者所不取】 清代张庚《国朝画征录》卷中:"焦氏得其义而变通之,然非雅赏也。好古者所不取。""焦氏"就是焦秉贞,清朝宫廷画家,天主教传教士汤若望之门生。"得其义"是指焦秉贞领会了西洋画之所以区别中国画的重要特征和原因,并且学会了西洋画的创作方法。"变通"是指焦秉贞在自己的中国画创作中有选择地借鉴和吸收西洋画法,并不生搬硬套。"非雅赏也"是张庚对焦秉贞的作品下的鉴定结论,张庚认为焦秉贞的作品不雅,距离传统文人画的审美标准还有一定距离。"好古者"中的"古"是相对焦秉贞所借鉴的新画法——西洋画法而言的,它所指的是中国传统的文人画,好古者就是喜爱中国传统文人画的人。"好古者所不取"是说焦秉贞的画作不能够

得到像张庚这样的喜爱中国传统文人画的人的肯定。“好古者所不取”是清代张庚对焦秉贞的画作作出的评论，其时的人们还正生活在康乾盛世之中，心中对自己的文化充满信心，在艺术方面也是如此，他们坚信中国传统的文人画优于西洋画。如吴历在《墨井画跋》中肯定“我之画不取形似，不落窠臼”，而批评“彼全以阴阳相背、形似窠臼上用功夫”。邹一桂《小山画谱》认为西洋画“笔法全无，虽工亦匠，故不入画品”。对于部分人所持的西洋画优于中国画的观点，郑绩则在《梦幻居画学简明》中写道：“或云：‘夷画较胜于儒画者’，盖未知笔墨之奥妙耳”，“儒画考究笔法、墨法”，“而夷画何尝梦见耶？”松年对待西画的态度也非常明确，他在《颐园论画》中表示：“愚谓洋法不但不必学，亦不能学，只可不学为愈。”至清代末期，康乾盛世的美景烟消云散，中国遭遇了前所未有的侵略与凌辱，中国的士人对自己文化也由充满自信(或者说是盲目的自我膨胀)转向自我反思。他们对待西洋画的态度也随之转变，出现了如康有为之流的向西方绘画学习者。从中国士人对西方绘画态度的转变可以看出，张庚当年之所以能发出“非雅赏也，好古者所不取”的评论是和当时的时代背景密切联系的。其时强盛的国力和相当的文化自信是出现“好古者所不取”的观点的重要原因。当时的画家或云西洋画只追求形似，或云其笔法、墨法全无，实际上他们是在以中国的文人画标准来衡量西画，故而不能客观、公正、全面地认识西画。焦秉贞对他们本来就抱有成见的西画化而用之，因而很自然地遭到否定。

（尚可　闫春鹏）

【西洋画可谓形似极矣】 陈衡恪《文人画之价值》：“西洋画可谓形似极矣，自十九世纪以来，以科学之理研究光与色，其于物象体验入微，而近来之后(期)印象派，乃反其道而行之，不重客体，专任主观，立体派、未来派、表现派，联翩演出，其思想之转变，亦足见形似之不足尽艺术之长，而不能不别有所求矣。”西方绘画艺术是建立在“摹仿说”这一古典美学理论基础之上的，因此大多致力于对客观物象的摹拟。西方古典绘画以描写实物入手，严格采用“写实”的手法，以求取形象的真实准确。加之对科学领域中几何学、光影学、透视学等原理的熟练运用，故而对明暗、光感的分析，色彩、色调的调配以及形象的塑造上都有着十分出众的技艺。西方传统绘画之所以形似极矣，是由于西方画家对于物象体验入微，又大多研习过解剖学，故对人体的内部构造十分了解，不但可以安置妥帖各部位，更能呈现笔下人物的神情姿态。除此之外，他们利用几何学中的钩股法极其精确地表现画中物象的远近距离；再以科学之理研究光与色，利用物体受光所显出的明暗层次及空气的浓淡阴晴和色调变化烘托出立体的空间。而中国画的创作，则不仅需要描绘出客观事物的“形”还必须突出其“神”。“形神”关系是中国传统绘画理论重要的审美范畴之一，在中国画发展初期，由于“形”是绘画的主要特征，因此“象形”是绘画创作的首要目的。直到东晋顾恺之“以形写神”观点的提出，才将“形似”上升到“神似”的高度。自此以后，“以形写神”的观点不断扩展与深化，继而成为人物画、花鸟画乃至山水画创作的基本准则，并由此促成了绘画的审美标准由“重形”向“重神”的转变。力求“神似”的主张在文人画兴起的宋代尤为明显，相比较“形似”而言画家更为关注与推崇画中形象的“神似”，但不求形似并非完全抛弃具体的形，因为只有以“形”的外壳才能去体现“神”的灵魂。西方古典绘画重视形似，中国传统绘画尤其是文人画则重视神似，这是由于中西方审美标准相异造成的。西方绘画是以模仿客观自然为中心，因此偏于“写实”；而中国画擅长“言志”，因此偏向“写意”。然而两者各有千秋，也互有长短：求真实的西洋画并非不抒情达意，每幅画作都反映着画家的思想情感。讲寄托的中国画也并非不求“形似”，只是为了更好地表达内心情绪与感受，而更加注重“神”的呈现。

（尚可　张灏璇）

【合中西】 康有为《万木草堂藏画目·序》：“中国近世之画衰败极矣……如仍守旧不变，则中国画学应遂灭绝。国人岂无英绝之士应运而兴，合中西而为画学新纪元者，其在今乎？吾斯望之。”中国画发展到明清时期由于一意摹古已逐渐走向衰弱，到了近代更是面临衰败不堪的局面，加之西方传统绘画“写实”理念的冲击使得中国画坛纷争不断：有盲目崇西主张全盘西化者，有坚守固有以保国画正统者，还有力求中西调合而创新途者。与时俱进是事物持续发展恒定不变的规律，而结合中西，就是以西画的写实手法与科学方法去弥补国画只取写意不顾写形的不足，使中国传统绘画在新时代下开创新的篇章。追溯国画的发


清·焦秉贞《孔子圣迹图》局部

展历程，其实早在魏晋时期就有与国外绘画结合的历史。南朝画家张僧繇就曾使用古印度画凹凸花的方法，使一乘寺蓬荜生辉、惊艳天下。而西方古典绘画，由于以写生方法为基础，加之透视学，解剖学等学科的合理运用，使得西画在色彩和造型能力上较之中国画更为精确与科学。吸收新时代中的新知识是事物发展的必然趋势，尤其是在国画由于因循守旧而陷入空图笔墨的僵局下，极力输入并采纳西方及其他各国绘画的新技法，不但有利于国画摆脱僵化守旧思想的束缚，重振中国画极尚逼真中兼具气韵生动的优秀传统，也有利于补充本民族绘画的新鲜血液，使中国画摆脱困境得以不断前行。但引进、吸取西画先进方法，并不是放弃本民族传统而一味效仿西方，而是要“洋为中用”，在保持本国绘画风格的基础上，把传统中优秀的技艺与西画的长处结合起来，将西方先进的美术理念与国画中的宝贵遗产在精神上融会贯通，使中国画的传统面貌得到改观，从而在更高层次上实现真正的创新。中西绘画之所以独立存在必然有其特殊的价值，而西方绘画确实有很多值得我们学习借鉴之处。“融合中西”关键在于一个“合”字，“合”是要求我们努力吸收西洋画技法和理论之精华，使中国画在表现能力上得到有力提升并产生新的局面。（尚可　张灏旋）

【中西绘画原只一理】 齐白石《齐白石谈艺录·与胡佩衡论画》：“得与克罗多（法国画家）先生谈，始知中西绘画原只一理。”中国传统绘画强调“师造化”与“师古人”两者结合的创作原则。“师古人”即临习古人的笔迹以更好地掌握传统的笔墨技巧。“师造化”则是深入生活了解客观对象，以保证所塑形象外在特征的客观准确。而“创作”则是画家将“师造化”与“师古人”所汲取到的精华与主观思想相融合，从而创造出具有个人风格的绘画作品。同样，西方古典绘画也讲求学习传统与写实，但其是以写实为基础，在不断创作中间以临仿前人作品；而中国自唐宋以后的绘画，则是以摹习古人入手，再结合学习造化之所得进行创作。由此看来，中西传统绘画的研习过程并不相悖，只是在先后轻重上略有参差。由于西方古典绘画以追求匀称、平衡的“美”为最高理想，因此特别注重色彩、形体结构等形式要素所构筑的绘画形式美；而中国传统绘画也同样看重画面的形式美感，浅深得宜的色彩搭配，疏密相生的结构韵律，都体现着中国画的形式美。然而，绘画的真正趣味并不在于如实地图绘万物，而是通过心去阐释眼之所见，并满怀感情地传达个人情绪，因此将主体的灵魂灌注于客体的形式中，以实现主客观的和谐统一才是真正的艺术美。形之美是对画家技艺水准的考验，功力的深厚与技巧的成熟是画家构筑画面形式美感的重要条件；而对于内在精神美的追求，则是高于中西画法之上实现艺术美的本质需求。以有限的形式表现无限的意味，是中西画家所追寻的画之境界的最高层次。中国古代画家多致力于意境美的呈现，因为绘画的目的不但要使画家本人获得心灵的愉悦与满足，还要引发观赏者的想象力从而唤起他们内心的共鸣。而西方古典画家也力求将自己的思想情感与画中所描绘的生活景象融为一体，使观赏者不仅能理解画中之意，更能通过联想领会画外之意，从而在精神上得到满足与享受。中西传统绘画虽然风格迥异，但仍有共通之处。画家们在传统与现实中汲取营养，并以精湛技巧所铸就的画面形式美引申出意义深刻的画之主旨，这是中西画家共同的创作目标，也是中西绘画原只一理的体现。

（尚可　张灏旋）

【中西画应无鸿沟之分】 见丁瀚源《缅怀大千先师》引张大千语并释：“绘画是人类文化的体现，中西画应无鸿沟之分。只因各有民族地区、风俗习惯和画具的不同，各具特色。在不失自己本色的基础上互相交流，共同进步，世界才永远有丰富多彩的绘画。”（尚可　闫春鹏）

【因相异而各有所长短】 林风眠《东西艺术之前途》：“西方艺术是以摹仿自然为中心，结果倾



现代·林风眠《仕女》

于写实一方面。东方艺术，是以描写想象为主，结果倾于写意一方面。艺术之构成，是由人类情绪上之冲动，而需要一种相当的形式以表现之。前一种寻求表现的形式在自身之外，后一种表现的形式在自身之内，方法之不同而表现在外部之形式，因趋于相异；因相异而各有所长短，东西艺术之所以应沟通而调和便是这个缘故。”

（尚可　闫春鹏）

【中画描写以线条为主，西画描写以团块为主】《弘一法师谈艺录》载李叔同对沈本千语：“中画描写以线条为主，西画描写以团块为主，这是大致的区别。”论及中西古典绘画之差异，李叔同认为中国画注重写神，而西画则重视写形，这事实上是由于中西文化背景的差异造成的，既包括哲学思想、意识形态上的差异，也包括了创作材料、绘画技法等方面的不同。“中画描写以线条为主，西画描写以团块为主”是从创作的角度来阐述中西绘画的差异性。西方传统绘画的一个重要原则是求真、写实，因此他们选择运用符合视觉原理的透视法与明暗法塑造出形体的立体感，致力于惟妙惟肖地描绘出一切有形事物。这样在画面形象达到逼真的同时，也会使画面显出有很多团块。与西方追求明暗、体积的传统不同，中国画素来重视用线条来表现画面。从魏晋南北朝时春蚕吐丝描等被大量使用到明代邹德中撰《绘事指蒙》时止，画家们常用的线描方法已经非常之多，邹德中称其为“描法古今一十八等”。可见线条对于中国画之意义甚为重要。此外，与西方绘画受到自然科学的影响不同，中国画更多的是受到了书画同源、书法用笔等理论的影响，使得中国画更注重书写性，而不是考虑如何将作品中的形象画得更为逼真。这在一定程度上也强化了线条对于中国画表现的重要性。总之，不管是以线条为主的描写，还是以团块为主的描写，都是为了更好地表现其各自的绘画主旨，这种创作方式上的差异，与双方各自的哲学基础、人们对世界的观照方式、人们进行创作的客观条件以及各自的历史传统等诸多因素有着相当的联系。线条对于中国画正如团块对于西画一样有着非同寻常的意义，它们都是历史的选择。

（尚可　闫春鹏）

【撷中西画学的所长】 高奇峰《画学不是一件死物》：“我从前是单纯学习中国画的，并且很专以去摹仿唐宋各家的作品，后来觉得那优美之点固多，然倾向哲理化易犯玄虚之病，而且学如逆水行舟，觉得不集众长无以充实其进展之力。汉明帝时，西域画风输入，艺术上得到了外来思想的调剂，于是画学非常发达，日臻昌盛，此其明证也。所以我再研究西洋画之写生法及几何、光阴、远近、比较各法，以一己之经验得将古代画的笔法、气韵、水墨、赋色、比兴、抒情、哲理、诗意那几种艺术上最高的机件通通都保留着。至于世界画学诸理法亦虚心去接受，撷中西画学的所长，互作微妙的结合，并参以天然之美，万物之性，既一己之精神，而复为我现时之作品，尤望各学者抄而充之，日益孟晋。我所谓画学不是一件死物意在于此。”撷：摘取。孟晋：猛进。

（尚可　张灏旋）

【野兽派有线条美与东方趣味】 高剑父《我的现代画（新国画）观》：“西画人走八大、石涛这条路……盖欧西动荡着艺术的新潮，本着其世界的眼光、思想，于开发祖国艺术之富源外，还要探讨各国艺术之秘。于是寻求我国画的精神与技法，故有线条美与东方趣味，尤其表现于野兽派为显著。”野兽派或称“野兽主义”。二十世纪初法国的一个画派。兴起于 1905 年的巴黎画展，它是从当时评论家对美术展品不合常规的画法讥讽为野兽而得名。其特点是形象夸张变形，色彩对比强烈，线条质朴简练，不用明暗法而多用大块颜色，追求浓厚的装饰效果。主张绘画发挥直觉作用，达到要像原始艺术和儿童画那样单纯而天真的地步。强调作品要表现主观精神而忽视反映生活的作

用。代表人物有马蒂斯、特朗、杜飞、弗拉芒克等。野兽派的领袖马蒂斯的画是学日本浮世绘的，而浮世绘画源自中国画，可以说野兽派间接受中国画的影响。而且，马蒂斯后期受中国民间剪纸影响，他后期的画酷似江苏邳县的民间剪纸。正因为此，野兽派有线条美与东方趣味也是必然的。

（周积寅　王宗英）

【必采欧洲之写实主义】 徐悲鸿在上海开洛公司的演讲辞《美的解剖》："欲振中国之艺术，必须重倡吾中国美术之古典主义，如尊宋人尚繁密平等，画材不专尚山水；欲救目前之弊病，必采欧洲之写实主义，如荷兰人体物之精，法国库尔贝、米勒、勒班习，德国莱柏尔等构境之雅。"这是徐悲鸿就当时中国画坛该如何发展提出的观点。我们从中可以看到很具体的两点，第一点是要重倡中国古典主义之美术，尤其是要复兴宋画。第二点是要借鉴吸收欧洲的写实主义。徐悲鸿强调复兴宋画，尤其是宋代工笔花鸟画，实际是要借鉴西方写实主义绘画，即注重对客观自然的体验和真实表现。徐悲鸿的观点是针对当时文人画过分程式化，而不注重写生而提出来的。我国文人画自五代北宋正式形成，由于受到传统儒道释等哲学、美学思想的影响，逐渐形成许多独特的审美标准。其中对中国画产生影响较为深远的是不求形似，形似之外求神逸的标准，苏轼所谓的"论画以形似，见与儿童邻"、倪云林的"逸笔草草，不求形似"讲的都是这个道理。就此审美标准本身而言，并无不妥之处，然而在文人画的发展过程之中却出现了问题。众多的画家争相"逸笔草草，不求形似"，遗憾的是"不求形似"轻而易举地做到了，画家们所要追求的"逸"却未曾出现。文人画发展到徐悲鸿的时代，"不求形似"和"逸笔草草"的作风被过分发挥，将艺术限于无聊时消遣的戏笔，因此竟使艺术在社会上失去相当的地位（林风眠语）。文人画失去了应有的风采，它不但没有能够称得上神逸，就连最基本的形似也没有了。所以为了解决这个问题，徐悲鸿提出不仅要复兴中国美术之古典主义，还要积极吸收和借鉴西方之写实主义。这样就可以弥补中国画现有的不足，为其发展注入新的活力。事实上，他也用自己的实践证明了自己的观点是可行而有效的。

（尚可　闫春鹏）

【以其欧法施诸我脆弱之纸绢】 《徐悲鸿艺术文集——评文华殿所藏书画》："郎世宁以意大利教士来东夏，无端遂以画名，以其欧法施诸我脆弱之纸绢，能愉快运用，诚称不易。"郎世宁，天主教耶稣会传教士、画家、建筑家，意大利米兰人。清康熙五十四年（1715）来中国，历任康熙、雍正、乾隆三朝宫廷画师，擅长肖像、花鸟、走兽，尤工战役图。"以其欧法施诸我脆弱之纸绢"，是指郎世宁用西洋画法在比油画布单薄的宣纸或绢上画画。郎世宁的画以西洋画法为主，略参中国画技法，重透视和明暗，刻画细致，晕染匀称，形成新体画风。

（周积寅　王宗英）

【自然主义有两种含义】 《徐悲鸿艺术文集——当听说中央美术学院争论自然主义和形式主义问题时的谈话》："自然主义有两种含义：中国画的山水、花鸟，法国巴比松的风景，这种自然主义极好，中外都是有的。自然主义的另一种含义，应称作机械地拷贝或摹拟，不要把两者混为一谈。"巴比松的风景即巴比松画派的风景画。十九世纪三十年代至七十年代，许多画家聚集在巴黎近郊枫丹白露森林附近的小镇巴比松，专门从事风景画写生，他们以十七世纪荷兰风景画和当时英国的风景画为借鉴，力求真实地描绘自然景物，表现空气感和大自然中灿烂多姿的色调，人称巴比松画派。代表人物有卢梭（1812～1867）、杜比尼（1817～1878）、柯罗（1796～1875）、米勒（1814～1875）等。徐悲鸿所说的自然主义有两种含义，一种是褒义的，是指中国山水、花鸟画来源于造化自然，又"真气远出"、"妙超自然"，与他主张的"写实主义"，其本质是一致的，即以客观现实为基础，外师造化，中得心源的绘画，这样的自然主义在艺术中所发挥的作用是积极的；另一种是贬义的，是指机械地拷贝或模拟的自然主义，对自然照抄，没有创造性，没有生命力，不能把画家主观意图传达给观众，这样的自然主义在艺术中所发挥的作用是消极的。

（周积寅　王宗英）

【重倡吾中国美术之古典主义】 《徐悲鸿艺术文集——美的解剖》："欲振中国之艺术，必须重倡吾中国美术之古典主义，如尊宋人尚繁密平等，画材不专尚山水；欲救目前之弊，必采欧洲之写实主义，如荷兰人体物之精，法国库尔贝、米勒、勒班习，德国莱柏尔等构境之雅。"库尔贝、米勒、勒班习、莱柏尔，都是现实主义画家，他们反对因袭、虚伪的官方艺术，确立以生活真实为创作依据的创作原则，热情地描写劳动人民的生活。造型概括，



现代·徐悲鸿《为谁张目》

笔触坚实有力，对欧洲十九世纪现实主义绘画艺术有较大的影响。徐悲鸿所说的“欲振中国之艺术，必须重倡吾中国美术之古典主义”，是在二十世纪初中国画寻找突破的语境下提出的。二十世纪初中国画坛一片混乱，坚守传统者有之，中西合璧者有之，全盘西化者有之。徐悲鸿站在世界文化的立场上主张中西合璧，一方面挖掘传统，重倡中国美术的古典主义，即写实主义，强调客观，反对临摹；另一方面借鉴欧洲的写实主义，为中国画的革新打开一条通道。并且身体力行地以写实主义为指导思想进行创作，反映了二十世纪初中国画坛多方寻求出路的一个侧面。

（周积寅　王宗英）

【米芾可谓世界第一印象主义者】 徐悲鸿《论中国画》：“米芾首创点派，写雨中景物，可谓世界第一印象主义者。”米芾（1051～1107），北宋著名画家、书法家、书画理论家。天资高迈，人物萧散，好洁成癖，世号米颠。米芾及其子米友仁用湿笔水墨没骨写意来表现江南烟云的变幻景色，被称为“米氏云山”。“米氏云山”的一个重要技法是“米点皴”，用饱含水墨的横点，密集点山，塑造形象，泼墨、破墨、积墨并用，再现江南山水云雾变幻、烟树迷茫的景象。米芾的点形阔大，称大米点，米友仁画出的点形略小，称小米点。米点皴不是臆造的，据米友仁自题《潇湘奇观图》道：“此图乃庵上（指海岳庵）所见，大抵山水奇观，变态万层，多在晨晴晦雨间，世人鲜复如此，余生平熟潇湘奇观，每于观临佳处，辄复得其真趣，成长卷以悦目。”可见米氏云山来源于米氏父子对自然的观察、写生，米点皴是米氏父子对大自然长期观察体验的产物，与印象主义观察自然、注重写生的创作方法有异曲同工之妙，而米芾比十九世纪中叶的印象主义早八百多年，因此，徐悲鸿说米芾是世界第一印象主义者是可以成立的。

（周积寅　王宗英）

【中国自然主义的绘画占世界第一把交椅】 徐悲鸿《杨善深画展序》：“中国自然主义的绘画，从质和量来看，都可以占世界第一把交椅，这把交椅差不多一直维持到十九世纪。十八世纪以前，举全世界之山水画，无能与中国比并者。”这里的自然主义，并非欧洲文艺理论中作为创作方法上的自然主义，徐悲鸿认为自然主义有两种含义：一种如中国的山水、花鸟和法国巴比松的风景，这种自然主义来源于自然又高于自然，类似于写实主义，是好的自然主义；另一种自然主义机械地拷贝或模拟自然，没有创造性，是自然的奴隶，是不好的自然主义。他所说的“中国自然主义的绘画”是指源于自然，又高于自然的中国山水、花鸟画，在十八世纪以前中国自然主义的绘画在世界领域内的确是无与伦比的，徐悲鸿的话充满了民族自豪感。

（周积寅　王宗英）

【让二者的精神不同程度结合起来】 刘海粟《诗书画漫谈》：“‘贯通中外’、‘融合中西’，决不是生吞活剥，不是一半西洋画，一半中国画，不硬拿来拼凑；而是让二者的精神不同程度结合起来。”传统中国画注重的是写意精神，而西洋画则具有写实精神。写意与写实的差别来源于中西绘画的哲学基础。中国传统绘画的美学思想注重主观表现与追求意境优美；而西方古典绘画则以科学精神为依托，主张客观再现与对自然的模仿。因此，中国画的创作多以写意为主，常以简练概括

的笔墨，着力于表现物象的意态神韵。而西洋画则本着写实的理念，佐以科学观察以求塑造逼真的艺术形象。然而，中国画发展至近代因墨守成规而停滞不前，而西洋画则由于科学技术的发达而日益进步。鉴于中国画的长远利益考虑，中西绘画的结合已在所难免，而其核心便在于将西方绘画的写实精神与中国传统绘画的写意精神相融合，使中国画创作的主客观融为一体，意美与真美和谐统一，从而促使其进一步发展。虽然中西绘画的结合是大势所趋，但二者关系中谁主谁辅则是首须关注的问题。"全盘西化"或是"半中半西"显然都不是应取的方式，生吞活剥或强行拼凑只会使双方关系陷于僵化。惟有中学为体，西学为用，才可使中国传统绘画在不失本民族绘画特色的基础上借鉴西洋画优秀的写实技巧与科学方法，从而达到中西画学的兼容并蓄。中体西用的结合模式既可取长补短，又能凸显主体地位，使中西绘画的关系不至于本末倒置，从而将其引入一个融合西学的正确轨道。（尚可 闫春鹏）

【石涛与后期印象派】 刘海粟论文《石涛与后期印象派》。石涛（1630～1724），"清初四僧"之一，画家，擅花卉、蔬果、兰竹，兼工人物，尤善山水。其画力主"搜尽奇峰打草稿"，一反当时仿古之风，构图新奇，笔墨雄健恣肆，淋漓酣畅，不拘小节，于气势豪放中寓静穆之气，形成自己独特面貌。后期印象派，广义指继承印象画派，并加以变革的各个不同流派。狭义指塞尚、凡·高、高更等人的创作方法。他们接受印象派的用色并加以革新，不满足于印象派对自然的客观描绘，强调主观感受的再创造，一般不表现光，而注重色彩的对比关系、体积感及装饰性等。对后来的野兽派及表现派有很大影响。石涛与后期印象派，一中一西，一为十七世纪，一为十九世纪末，看似毫不相关，但刘海粟认为："后期印象派……与三百年前之石涛，真所谓风马牛不相及也。然而石涛之画与其根本思想，与后期印象派如出一辙。"刘海粟从三个方面论证了石涛与后期印象派的相通之处，认为石涛与后期印象派的创作，都是主观情感的产物，都是表现的而非再现的；都是概括的、综合的，而非复杂的、分析的；都是有生命的艺术创作，都是真正永久的艺术。从这些共同特征来看，石涛与后期印象派的创作思想的确非常近似："观石涛之《画语录》，在三百年前，其思想与今世所谓后期印象派、表现派者竟完全契合，而陈义之高且过之……其画论，与现代之所谓新艺术思想相证发，亦有过之而无不及。"由此可见中国绘画的先进性。

（周积寅 王宗英）

【我有些国画有塞尚、凡·高、莫奈的影响】 刘海粟《诗书画漫谈》："我有些国画的皴法，焦墨山水，花的线条、钩勒、运笔，黄山和荷花的泼彩、运笔，在一定程度上我感到有塞尚、凡·高、莫奈等强烈的色彩和简练线条的影响。"塞尚（1839～1906），法国画家，后期印象派的代表人物。认为绘画的目的是形、色、节奏、空间的探索，企图借助色彩的配合而不依赖明暗效果表现体积等。毕生追求表现形式，对运用色彩造型有新的创造，被称为"现代绘画之父"。作品有《果盘》、《玩牌者》、《圣维克图瓦山》、《女浴者》等。凡·高（1853～1890），荷兰画家，后期印象派代表人物之一。受矿工贫困生活的感动开始画工人和农村生活。初期用色较暗，1886年去巴黎，受印象派和日本浮世绘的影响，先用点彩画法，后来变为强烈而响亮的色调，以跃动的线条、凸起的色块表达其主观的感受。其画风，为后来野兽派及表现派所取法。后因精神抑郁自杀。代表作有《向日葵》、《农民》、《吃马铃薯的人》。莫奈（1840～1926），法国画家，印象画派的创始人之一。初从布丹（1824～1898）学习，并受容金（1819～1891）和柯罗（1796～1875）的影响；后转向外光的描写，马奈（1832～1883）和透纳（1775～1851）的作品给了他很大的启发。曾长期探索光色与空气的表现效果，常常在不同的时间和不同的光线下，对同一对象连续作多幅的描绘，从自然的光色变幻中抒发瞬间的感觉。在运用色彩方面有所突破。代表作品有《日出印象》、《睡莲》、《日光下的卢昂大教堂西侧面》等。

刘海粟主张"洋为中用"，并身体力行，吸收了塞尚、凡·高、莫奈等强烈的色彩和简练线条的影响，他后期的许多泼墨、泼彩作品，里面都有西洋绘画的痕迹，正如他自己所说："我大胆涂抹，不是故意的，而是不知不觉地在中国画中运用了'后期印象派'色块线条的表现方法。我们现在画中国画，也要有新的发展，'洋为中用'"。（刘海粟《诗书画漫谈》，《文汇》增刊1980年第3期）

（周积寅 王宗英）

【中国民族绘画中不称风景画而名曰山水】 刘海粟《西洋风景画史略》："夫所谓风景画者，

在中国与日本诞生最早，魏晋六朝时代，山水画即见动机，一时名人蔚起，艺林增色，但不以风景画名之，是以风景画之名词，创自西洋。”风景画指以自然景物(包括村庄、城市)为描写对象的绘画，有时在其中也添画一些人物和动物作为点景。在中国民族绘画中不称风景画，而名曰山水画。风景画一词约在二十世纪初传入中国，在中国使用于外来画种，如油画、水彩画、水粉画等。中国山水画和西洋风景画最早都是作为人物画的背景，表现形式也尚未成熟。从十五世纪起，风景从作为人物画的背景中脱离而成为独立的画科。德国画家丢勒(1471～1528)的水彩风景和阿尔特多费尔(约 1480～1538)的油画风景(如现存《多瑙河风景》之类绘画数幅)，成为西方最早的风景画。而中国在南朝的五世纪时就有非常成熟的山水画理论，如宗炳的《画山水序》、王微的《叙画》等，可以说中国山水画比西洋风景画早一千年左右。

(周积寅　王宗英)

【学院派】　刘海粟《两千年来之艺术》:“譬如欧洲封建社会艺术末流的学院派的风格，不问其是否符合于中国前代艺术的特质，就盲目地移植过来，因之在廿余年来中国的艺术，似乎只有消沉的气象，所谓的优秀的艺术品的产生和优秀艺术天才者的发现，真是绝对的少见的。”学院“Academy”一词最初含“正规”、走正路不走邪路的意思。学院派后来泛指通过学院严格训练、师生相传、层层因袭，重视传统，向传统学习，而具有一种保守性质的绘画。始于十六世纪末的意大利，十七八世纪在英、法、俄等国流行，其中法国的学院派因官方特别重视，所以势力和影响最大。学院派重视规范，重视基本功训练，在题材、技巧和艺术语言上都要求严格的规范，强调素描，贬低色彩在造型艺术中的作用，并以此排斥艺术中的感情作用。由于这些倾向，导致程式化的产生，后期具有刻板、僵化倾向。因此，学院派意味着严谨、规范，同时也意味着因循保守，从而对艺术的作用也是正反两个方面的。学院派代表人物有大卫、安格尔等。中国现代美术院校受西方学院派影响很大，在吸收学院派严谨、规范、重视基本功的同时，打破学院派因循守旧、刻板僵化的弊病，提倡广泛交流，博采众长，成为中国现代美术的一支生力军。

(周积寅　王宗英)

【仆毕生研习南画，而非生长于中华】　潘天寿《听天阁画坛随笔》:“曩年与日本西京之名南画家桥本关雪氏相值于海上，彼曾语予曰:‘中华为南画祖地，仆毕生研习南画，而非生长于中华，至为可惜。故每在一二年中，辄来中华名胜地游历一次，以增厚南画之素养也。”南画，是指日本通过吸收中国画，又兼收各种画法而树立的一种传统画风，德川中期中国画传入日本，日本称作“南画”或“南宗画”，又叫“文人画”。桥本关雪，日本近代画家。曾任帝室技艺员、艺术院院士。从大正到昭和时代，是日本关西画坛的代表人物，对中日绘画交流做出了杰出贡献。1926 年出版《石涛》一书，由于他在日本南画界的地位，《石涛》产生了很大的影响，一问世即使日本绘画界、收藏界的“石涛热”急剧升温。其所谓“仆毕生研习南画，而非生长于中华”，其中的遗憾之情体现了他对中华文化的向往。(周积寅　王宗英)

【以西画之风趣及明暗远近诸端输之中土】
潘天寿《域外绘画流入中土考略》:“……虽当时王致诚、郎世宁等之供奉内廷，颇思以西画之风趣及明暗远近诸端输之中土，于是写真花卉等，一尊西法。”王致诚(1702～1768)，天主教耶稣会教士、画家，法国人。工油画人物肖像。清乾隆三年(1738)来中国，供奉内廷。初不为喜，后在西洋技法基础上加入中国画法，曲尽帝意，乃得重视。郎世宁，天主教耶稣会传教士、画家、建筑家，意大利米兰人。清康熙五十四年(1715)来中国，历任康熙、雍正、乾隆三朝宫廷画师，擅长肖像、花鸟、走兽，尤工战役图。画风以西洋画法为主，略参中国画技法，重透视和明暗，刻画细致，晕染匀称，形成新体画风。王致诚、郎世宁、艾启蒙、安德义合称四洋画家，是清代以西洋画法参以中国画技法创造新体画风的代表。他们的绘画以西洋技法为主，中国技法为辅，实质上还是西洋绘画的精神，他们“以西画之风趣及明暗远近诸端输之中土”，把西洋画的趣味、技法传到中国，为中国了解西方绘画作出了贡献。(周积寅　王宗英)

【在哲理与在科学】　潘天寿《域外绘画流入中土考略》:“原来东方绘画之基础，在哲理;西方绘画之基础，在科学;根本处相反之方向，而各有其极则。”以中国画为代表的东方绘画不求形似，注重表现，它所讲求的是神、逸、自然、朴拙、空灵、骨气等等中国所特有的审美批评标准。比如神，就是要传神、神似。神，需建立在形的基础之上，



现代·潘天寿《红蜻蜓》

因而一幅优秀的作品往往是形神兼备,“以形写神”说的就是这个道理。在中国绘画批评中,神的标准是高于形的,人们通常用不囿于形似而取神似来表示对一幅绘画作品的肯定。“形似之外求其画”、“以气韵求其画”也都体现了中国画不重“形似”而重“神似”。其实,这种重神高于重形的传统是源自于中国古代哲学。《庄子》较早地将形和神分别对待,并讨论了这二者的关系,《淮南子》明确地提出“神贵于形也,故神制则形从”、“以神为主,形从而利”的观点,不仅如此,《淮南子》还在《说山训》中直接阐发了艺术中形与神的关系,提出了著名的“君形者”论,曰:“画西施之面,美而不可说;规孟贲之目,大而不可畏:君形者亡焉”。“君形者”即神也。可见,中国画审美批评中神的标准深受中国古代哲学影响。事实上,除了“神”的标准之外,“自然”、“逸”、“拙朴”等等美学批评标准都与中国古代哲学密切相关,尤其是道家主张的“自然”思想,对绘画批评理论中“自然”的审美标准影响极为深刻,因而说东方绘画基础在哲理并不为过。西方绘画与中国画不求形似的传统恰恰相反,它追求的是对客观现实的再现,为了能够实现这一目标,西方画家以一种科学而理性的态度来对待绘画。西方人为了追求人体美,就对人体进行解剖研究便是明证。此外,西方画家通过研究透视学来解决画面中的空间关系,研究色彩学使画面更为形象、生动,研究光线所产生的明暗关系对画面造成的影响,他们还研究画面中的体块、运动等等,总之西方画家是以一种科学态度对待绘画,西方的绘画是建立在科学基础之上的绘画。 (尚可 闫春鹏)

【西洋画以感觉胜,中国画以修养胜】 《潘天寿谈艺录·对学生语》:“西洋画以感觉胜,中国画以修养胜。”中西绘画不同的艺术风格来源于民族间迥异的性格特质。西方民族奔放、热情,所以西画擅以逼真的形象和丰富的色彩给人以外露的感观刺激;东方民族则倾于平和、内敛,因此国画常以画家主观修养为依托铸就画内的神思与韵致。在西方画家看来,绘画之所以产生“美”是源于客观物象美的颜色和形式。由于他们在进行绘画创作时,更多依赖于可视的对象,以及对对象的真实感受。因此,西方传统绘画往往将描绘客观对象的形貌特征作为创作的重点,并将肖似的形象融于和谐的形式中来体现事物的外在美,从而给人以视觉的美感。此外,缤纷的色彩,丰富的色调也同样可以刺激人的感官。色彩除了对客观事物做摹仿以外,还具有特殊的象征性意义,使画家可以用不同的颜色来表达感情。趣味的色彩,逼真的描绘,和谐的形式,三者的有机结合不但营造了美妙的画面美感,还将眼睛所捕获到的敏锐感觉传达于心灵,从而于无形中唤起人们的视觉快感与情感共鸣。相比西方绘画侧重审美对象的外在特质而言,中国画则更为重视审美主体的内在品质。清代张式《画谭》云:“学画当先修身,修身则心气和平,能应万物。”中国传统画论一直认为画品与人品是相为表里的,因此只有加强品德的修养,才可使画家有浩然、磊落之气,静穆、平和之性。而读书则是修身养性的根本,学问的积累,学识的提升,都十分有助于艺术修养的提高。所以中国画家大多精通书法、诗歌,强调读万卷书,行万里路。画中景致是画家思想、人格、情感的体现,而艺术修养既是画家呈现精神涵养的内在动力,也是绘画作品富含艺术底蕴的重要支撑。中西绘画都以追求“美”为最高目标与理想,但侧重点有所不同。西方绘画擅长以科学的方法去塑造完美的形象,因此常以颜色和形式的外观特性给人以视觉的冲击;而中国画则以主观内涵为依托,凭借深厚的文化积淀,丰富的实践经验而达到以艺术成就人格的精神和谐。 (尚可 张灏璇)

【笨子孙与洋奴隶,流弊则一】 语见潘天寿《听天阁画谈随笔》并释云:“中国人从事中画,如一意摹拟古人,无丝毫推陈出新、足以光宗耀祖者,是一笨子孙;中国人从事西画,如一意摹拟西人,无点滴之自己特点为民族争光者,是一洋奴隶。两者虽情形不同,而流弊则一。” (王凤珠)

【欧洲自印象派以来，采取中国画风以入欧画者颇有之】 《蔡元培美学文选》："欧洲自印象派以来，采取中国画风以入欧画者颇有之……至以中国画为本，而采用欧法以补所短者，我国画家间亦试为之。"印象派，十九世纪下半叶在法国兴起的一个画派。这一名称是由1874年该派作者举行画展时，批评家对莫奈所作《日出印象》一画出以嘲笑而来。该派反对当时学院派的保守思想和表现手法，采取在户外阳光下直接描绘景物，追求光色变化中表现对象的整体感和氛围的创作方法，主张根据太阳光谱所呈现的赤橙黄绿青蓝紫七种色相去反映自然界的瞬间印象，一反过去宗教神话等主题内容和陈陈相因的灰褐色调，使欧洲绘画出现发挥光色原理加强表现力的新方法，对绘画技法的革新有很大影响。代表人物有莫奈、毕沙罗、西斯莱、雷诺阿等。印象派后期与印象派的创作风格产生了很大区别，被称为后期印象画派，广义指继承印象画派，并加以变革的各个不同流派。狭义指塞尚、凡・高、高更等人的创作方法。他们接受印象派的用色并加以革新，不满足于印象派对自然的客观描绘，强调主观感受的再创造，一般不表现光，而注重色彩的对比关系、体积感及装饰性等。对后来的野兽派及表现派有很大影响。印象派绘画是在西方古典绘画的基础上，受东方艺术的启发，通过内在颠覆发展出来的现代绘画，它和古典绘画主要区别就在它的东方意味。林风眠说："我们追溯印象派形成的远因，则必须提到中国和日本。"(《中国绘画新论》)分析印象派绘画可以看到，印象派从日本、中国艺术中吸收了营养，在表现语言上追求绘画的平面性、装饰性，不拘泥于写实，以自由的笔触表达情绪，表现神韵，有相当的写意性，与中国绘画声息相通。不仅印象派和后期印象派如此，借鉴东方艺术是西方现代绘画的一个重要特点，西方现代艺术的许多大师，如毕加索、凡・高、马蒂斯等人，都通过直接或间接对中国画的借鉴，完成了各自艺术上的变革。 （周积寅　王宗英）

【中国之画与书法为缘，西人之画与建筑雕刻为缘】 《蔡元培美学文选・华工学校讲义》："中国之画，与书法为缘，而多含文学之趣味。西人之画，与建筑雕刻为缘。而佐以科学之观察、哲学之思想。故中国之画，以气韵胜，善画者多工书而能诗。西人之画，以技能及意蕴胜，善画者或兼



现代・张大千《华山小景》

建筑、图画二术。而图画之发达，常与科学及哲学相随焉。"中国画自古至今便与书法艺术紧密相联，这不仅因为中国书画在工具与材料的使用上基本相同，在艺术方法尤其是笔法的运用上更是有所相通。中国古代画家大多善书亦善画，所以往往直接会以书法的用笔方法来作画，这不但使书画技巧融会贯通，还促成书画的审美标准趋于一致。虽然书法更多表现的是抽象的形式美，但也同样讲求形与意的融合。它依托文字语言来表达，并将书法的美与诗词、文章的思想内容相结合，因此具有强烈的文学趣味。而这正与中国画强调"诗中有画，画中有诗"的审美理念不谋而合。可见，中国画与中国书法都强调本质精神的呈现与主观性情的流露。由此看来，书画同源不仅体现在用笔上，更体现在中国艺术精神的表达上，这是二者相辅相成、殊途同归的主旨所在。与中国书画的关系相类似，西方古典绘画与雕刻、建筑也有着十分密切的联系。西洋画的渊源基础在于希腊艺术中的建筑与雕刻：希腊古建筑的和谐平衡之美，人体雕刻的写幻逼真之美，决定了西方传统绘画的发展路线与审美境界以"形式美"为美的最高准则。建筑所具有的比例、对称的特点，与雕刻模范人体、取向自然的特性，使西方古典绘画以二者为模板，力求将"自然模仿"的内容寄于"形式和谐"的外形之中。于是，画家们利用透视学原理来

处理光影表现，学习解剖术以了解人体内部构造，他们所具有的科学精神以及对科学方法的钻研，使西方古典绘画具有了正确的法则，准确的比例以及丰富的创造性特点。正因为西洋画家崇拜自然，精于写实，所以研习透视学与解剖学是他们的必修课程，而这也是雕刻、建筑以及西方绘画的源泉和本质。而中国画家则喜于将生活经验与真情实感表现在绘画中，因此书法与诗歌是他们所必备的学识涵养。故中国画追求画中气韵，善画者多工书而能诗；而西洋画则以精湛技巧取胜，善画者或兼于建筑、雕刻。中西绘画有着不同的哲学思想与美学观念，所以表现在绘画上则有着不同的审美取向，这是二者最大的区别所在。

（尚可　闫春鹏）

【中西绘画是相通的】 张大千《对谢家孝的谈话》：“中西绘画，是相通的。毕加索曾亲口告诉我，他自己就受中国画影响而有所改变。”毕加索(1881～1973)，西班牙人，1904年定居巴黎，法国现代画派主要代表。1908年和布拉克一起创造了“立体主义”画风。一生画法和风格迭变。除擅长油画外，还从事过雕塑、陶瓷设计、书籍装帧和插图。绘画代表作有《亚威农少女》、《三个乐师》、《朝鲜的屠杀》、《格尔尼卡》、《和平鸽》等。1950年前后，他创作的三幅《和平鸽》，荣获世界和平理事会的国际和平艺术奖金。“中西绘画，是相通的”，意思是中西绘画固然有很多差异，但中西绘画都是人类心灵的产物，也必然有许多相通的地方。二十世纪以来，中西绘画的沟通交流成为世界画坛的重要现象，大量中国画家赴西洋学习绘画，而许多西方现代画家也从中国画中汲取了营养，毕加索就是其中杰出的一位。毕加索毫不讳言自己对中国画的欣赏，他用毛笔学画中国画，其中仿齐白石的画就有五大册，每册三四十幅，说：“中国画真神奇。连中国的字，都是艺术。”又曾对张大千说：“我最不懂的，你们中国人为什么跑到巴黎来学艺术。”“在这个世界上，谈艺术的，第一是你们中国人有艺术；其次是日本。日本的艺术又是源自你们中国；第三是非洲人的艺术。”(包立民《张大千艺术圈》)　（周积寅　王宗英）

【素描对中国画的发展有好处】 《李可染画论》：“素描概括了绘画语言的基本法则。绘画语言是以可视形象反映客观事物。造型能力不好等于没有绘画语言。造型能力，指形象、轮廓、明暗、层次、透视等的描绘能力，即对客观事物的刻划要准确。提高一般的造型能力，是发展中国画艺术的首要前提。”“素描的惟一目的，就是准确的反映客观形象。形象描绘的准确性，以及体面、明暗、光线的科学道理，对中国画的发展只有好处，绝无坏处。我们一些前辈画家，特别是徐悲鸿先生把西洋素描的科学方法引进中国，对中国绘画的发展起了很大的促进作用。这是徐悲鸿先生在近代美术史上建树的一大功绩。”“说西洋素描会影响发展中国画的民族风格，这是一种浅见。学中国画的丢了民族风格，关键在于对民族传统的各个方面没有进行深入的学习，或者没有把学习自己民族的东西放在主要地位。这个问题在青年中已经形成一种值得严重注意的倾向。”“徐悲鸿先生在欧洲学习素描功力最深，造诣也最高，后来他画了大量的中国画，能说他失去中国画的民族风格吗？我看不光没有失去，反而是促进了中国民族绘画艺术的发展，使民族风格放射出新的光彩。”



现代·徐悲鸿《箫声》素描

（王凤珠）

【谢赫六法与印度“沙达伽”】 刘海粟《中国绘画上的六法论》:“有些外国人,如(欧洲)布朗(P. Brown)、安德森(Anderson)(参看 Brown's Indian Painting,及 Bushell's Chinese Art.)之流,以为‘六法’传自印度,他们以为佛画中有叫‘沙达伽’的,亦有六条,其内容如下:‘⑴现象的认识;⑵正确的感觉,尺度与结构;⑶形体上情感的跃动;⑷典雅的浸入,艺术的表出;⑸象形;⑹笔与色之艺术的使用。’虽然和六法有些相近,可是各国的艺术论相同的地方很多,这本来是人类文化在同一水准上常有的现象。但‘六法’和‘沙达伽’排列不同,每一条涵义又不同,绝非传自印度,本身已甚明白。况在谢赫以前,各家画论中已隐约有‘六法’的暗示,至谢赫而完成,实是必然之势。”刘纲纪《“六法”初步研究》作了进一步论说:“魏晋南北朝时期我国绘画大受印度佛画的影响,也曾有印度画家来中国,这都是事实。但我国绘画从秦汉以来就具备了自己的雏形。作为我国封建社会的上层建筑的我国绘画,它的发展是为我国社会的发展所决定的。佛画的影响带给了我国绘画技巧某些新的因素,丰富了我国的绘画技巧。例如在色彩的使用上显然给了我国绘画重大影响。但这并不能左右我国绘画独立的发展途径。‘六法’是我国魏晋南北朝时期绘画发展的自然的历史成果。它在顾恺之的思想中已开始孕育着,到谢赫而最后形成。谢赫在南朝提出‘六法’已完全是为了适应当时文艺批评的需要。找不到任何的理由可以说明‘六法’是从外域简单移植过来的。”“布朗恩认为‘六法’是‘沙达伽’的摹仿,那理由不外:⑴‘沙达伽’的提出比‘六法’为早;⑵两者都是‘六条’;⑶两者的内容、精神上是相似的。这里⑴、⑵两条理由是显然站不住的。因为即使是这样,也并不能说明‘六法’就一定是‘沙达伽’的摹仿。剩下来的是最后一条理由,我们能否在‘沙达伽’中找出‘六法’的来源呢?”“表面上看去,‘沙达伽’和‘六法’都说到了形的描写,笔和色彩的使用等等。但这是任何绘画理论都要提到的问题,因为这是任何绘画都必须具备的表现要素。这些要素,我国绘画在很早以前,在佛画还未传入中国就已认识到了。《周礼·考工记》就已说到‘设色之工’的问题。庄子所说的宋元君画图的故事就已说到画史在画前‘舐笔和墨’。韩非子中‘为周君画荚’和‘为齐王画’的故事就已谈到形的描写的问题。后汉王延寿的《鲁灵光殿赋》中更明确的谈到了绘画的功能,谈到绘画艺术能够图画天地万物,‘写载其状,讬之丹青’,‘随色象类,曲得其情。’在‘六法’中,形的描写是和‘骨法’、‘用笔’直接联系着的。在‘沙达伽’中看不到这种关系,而且根本没有‘骨法’这样的概念。形、色、构图(‘经营位置’)这些绘画艺术表现的基本因素,在‘六法’中明确地区分而分属不同的条文,在‘沙达伽’中则还是含混的,而且没有提到构图的问题。此外‘沙达伽’中也没有提到‘传移模写’的问题。‘气韵’、‘骨法’是‘六法’中的最重要的概念。‘骨法’这概念在‘沙达伽’中根本没有。‘沙达伽’中的⑶、⑷两条表面看去似与‘气韵生动’相似,但实际上是不同的。‘气韵’这一概念的提出完全是与魏晋南北朝时期社会政治生活中人物品藻的风习直接联系着的,它要求画家要生动地刻画人物的性格、精神。‘沙达伽’中的第三条则并无这种明确的含义。至于‘典雅’,是佛画对绘画风格的一种要求,在‘六法’中根本没有。当然我国绘画也要求‘气韵’要‘雅’,但这种‘雅’的含义完全是为我国历史条件所规定的,和印度所说的‘典雅’是不同的。”

(周积寅)

【洋为中用】 “古为今用,洋为中用”是毛泽东提出来的正确对待中外文化遗产的基本原则,也是中国发展和繁荣社会主义文化事业的基本方针之一。刘海粟 1980 年《诗书画漫谈》:“我们现在画中国画,也要有新的发展,‘洋为中用’。”又云:“‘贯通中外’、‘融合中西’,决不是生吞活剥,不是一半西洋画一半中国画,不是硬拿来拼凑,而是让二者的精神不同程度结合起来。”中国画创作上的“洋为中用”,就是要有分析、有选择地汲取外国绘画的长处,加以消化,自然而然地融入中国画中去,达到不露痕迹、天衣无缝的境界,以促进中国画的发展。刘海粟的泼彩黄山“不知不觉地在中国画中运用了‘后期印象派’色块线条的表现方法”,但它却是刘海粟自己的、具有独特性的、富有中国作风和中国气派的作品。 (周积寅)

【西洋画已经中国化】 丰子恺 1940 年《陈之佛、陈影梅〈西洋绘画史话〉序言》:“中国画(按指文人画)描物向来不重形似,西洋画描物向来重形似,但近来的西洋画描物也不重形似了;中国画描色向来像图案,西洋画描色向来照自然,但近来的西洋画描色也像图案了;中国画描形向来重线

条，西洋画描形向来不重显出线条，但近来的西洋画描形也重用线条了；中国画写景向来不讲远近法，西洋画写景向来注重远近法，但近来的西洋画也不讲远近法了；中国画描人物向来不讲解剖学，西洋画描人物向来注重解剖学，但近来西洋画也不讲解剖学了；中国画笔致向来很简单，西洋画笔致向来很复杂，但近来的西洋画笔致也很单纯了……自文艺复兴至今日的西洋绘画的变迁，可以说一步一步向中国画接近。西洋画已经中国化了！中国艺术万岁！”陈池瑜《中国现代美术学史》云：“丰子恺和康有为、陈独秀相反，并不认为中国画缺少透视、解剖等科学法就万事不如洋人，他对中国画非写实之传统不但不像康、陈那样认为是缺点，反倒证明西洋画正由科学之写实法向中国艺术精神归来。他写这篇序的目的是要鼓励中国人增强自信心，不要妄自菲薄。虽然他在比较中西绘画特点时有些绝对化的倾向，但其基本思想是可取的，亦揭示了中西绘画中的某些规律。”

（周积寅）

【中西线画之差别】 宗白华 1935 年《论素描——孙多慈素描集序》：“西洋画素描与中国画的白描与水墨法，摆脱了彩色的纷华灿烂，轻装简从，直接把握物的轮廓、物的动态、物的灵魂……然而中西线画之观照物象与表现物象的方式、技法，有着历史上传统的差别：西画线条是抚摸着肉体，显露着凹凸，体贴着轮廓以把握着坚固的实体感觉；中国画则以飘洒流畅的线纹，笔酣墨饱，自由组织（仿佛音乐的制曲），暗示物象的骨格、气势与动向。”他在 1936 年《论中西画法的渊源与基础》一文中又云：“后期印象派重视线条的构图，颇有中国画的意味，然他们线条画的运笔法终不及中国的流动变化、意义丰富，而他们所表达各有传统的宇宙观点，造成中西两大独立的绘画系统。”参见“线条美”条。

（周积寅）

【写实主义】 陈独秀 1917 年《新青年·美术革命——答吕澂》第六卷第一号：“若想把中国画改良，首先要革王画的命。因为改良中国画，断不能不采用洋画写实的精神。”“画家也必须用写实主义，才能够发挥自己的天才，画自己的画，不落古人的窠臼。中国画在南北宋及元初时代，那描摹刻画人物、禽兽、楼台、花木的工夫，还有点和写实主义相近。”写实主义又称现实主义，现实主义是文艺的基本创作方法之一，它侧重按生活的本来的样子反映生活的细节真实和具有典型的本质真实，现实主义有广义和狭义之分：广义的现实主义，是指自古以来就有反映现实的艺术品共同具备的一种原则和因素；狭义的现实主义是指欧洲于十八世纪末提出，十九世纪初取代浪漫主义而占据主导地位的一种自觉的创作方法和文艺流派。绘画中的现实主义流派，是十九世纪初叶以后，由法国的米勒、库尔贝、杜米埃等人发起形成的。他们排斥神话、宗教和寓言的题材，将当代的社会生活和自然景物作为主要的表现对象，带有鲜明的批判性质，被称为批判现实主义。十九世纪下半叶和二十世纪初，在俄国形成更强大的批判现实主义潮流，代表人物有别罗夫、克拉姆斯柯依、列宾和苏里柯夫等人。二十世纪初，“现实主义”一词传入中国，旧译为“写实主义”。陈独秀、徐悲鸿等人最早在美术评论中使用了这一词。1951 年，当中央美术学院争论写实主义和现实主义问题时，徐悲鸿则说：“写实主义和现实主义在外语中多数通用 Realism 这个词，没有什么区别”。不过，在后来的中国文艺评论中，采用“现实主义”一词，认为“写实主义”不精确，如今已废弃之。而美术评论常采用之。

（周积寅）

中国画论作者及有关作者篇

【老子】 春秋时期思想家，道家学派的创始人。姓李名耳，字伯阳，又称老聃。楚国苦县(今河南鹿邑东)厉乡曲仁里人。曾任周朝守藏室之史，为管理藏书的史官。著《老子》，后人称之为《道德经》。老子哲学的核心思想是“道生万物”的宇宙生成说，他将“道”视为世界的本源，并将“道”作为其哲学的最高范畴。其思想和由他创立的道家学派对我国思想文化的发展产生了极为深远的影响。他对于艺术活动基本持轻视的态度，主张“少私寡欲”、“见素抱朴”。认为“五色令人目盲”、“圣人为腹不为目”，否定人们的感官的审美作用。他所提出的美丑、刚柔、进退、阴阳、有无，以及“大象无形”、“大巧若拙”等朴素辩证法思想，对于中国绘画艺术创作具有一定影响。 (冯超)

【孔子】 前551～前479。春秋后期思想家、政治家、教育家，儒家学派的创始人。名丘，字仲尼。鲁国陬邑(今山东曲阜东南)人。曾任委吏、乘田及鲁国司寇。孔子一生竭力推行自己的政治理想并致力于教育和古代文献整理研究，他曾删《诗》、《书》，订《礼》、《乐》，修《春秋》、序《易传》。主要言行集中于其弟子们所编《论语》。孔子思想学说对中国思想文化产生了极为深远的影响，并为丰富中国古代绘画理论做出了巨大的贡献。在孔子的文艺理论体系中，“礼”属于文采，“仁”属于素质。他重视质及内容，强调先质而后文。他借阐发诗意，提出“绘事后素”的观点，以为绘画应当先以粉地为质，而后施以五采。如同美人先需有美质，才可加以文饰。在重视质的同时，要求文与质相得益彰，认为“质胜文则野，文胜质则史。文质彬彬，然后君子”。孔子十分重视绘画的政治教化功能，主张文艺创作应当以德行为先。他把“尽善”与“尽美”视为政治理想和艺术理想的统一。在创作情感上，要求“发而中节”，提倡“温柔敦厚”



南宋·马远《孔子像》

及“中和”之美。孔子善于将抽象的伦理道德观念取譬于形象的自然物，其“智者乐水，仁者乐山”，“岁寒，然后知松柏之后凋也”等名句，丰富了中国绘画的表现方法和内涵。 (冯超)

【韩非】 战国时期思想家，法家学说的集大成者。韩国贵族公子，与李斯同学于荀卿，多次上书韩王劝其变法图强，未被采纳。他的著作传到秦国，秦始皇极为赞赏。后出使秦国，遭谗自杀于狱中。韩非任法术而尚功利，信赏必罚，排斥仁爱。他坚决反对复古，主张因时制宜。其散文的特点是锋芒锐利，议论透辟，推证事理，切中要害，并运用大量的寓言故事和丰富的历史知识作为论证材料。著有《韩非子》。其中强调绘画的写实

性，提出“犬马难，鬼魅易”。以“周君画筴”喻质美胜于文饰之美。 （冯超）

【墨子】 约前468～前376。春秋战国之际思想家、政治家，墨家学派的创始人。姓墨名翟，鲁国（一说宋国）人。出身平民，曾为宋国大夫。初学儒术，因不满儒家礼乐烦苛，而自开宗派。为宣扬自己的主张，广收生徒，上至王公，下有“匹夫徒步之士”，形成声势浩大、组织严密的墨家学派。现存《墨子》五十三篇是墨子及弟子的著作汇编，其内容博大，包含政治、哲学、科技、军事等方面。墨子是春秋战国之际代表平民及小生产者利益的思想家，他以“非乐”、“节用”抨击当权贵族繁琐奢靡的礼乐和事奢好淫的享乐主义生活现象，带有否定艺术审美的倾向，对中国传统美学思想中以朴素为美思想的形成起了重要作用。值得注意的是，墨子在主张“非乐”的同时，认为审美活动应该建立在“万民”衣食起居得到满足的基础上，指出“食必常饱，然后求美；衣必常暖，然后求丽；居必常安，然后求乐”，提出了“先质而后文”的思想观念。 （冯超）

【庄子】 约前369～前286。战国时期思想家、哲学家、文学家，道家学派的代表人物。名周，字子休（一说子沐），宋国蒙（今河南商丘东北）人。曾为蒙漆园吏。他是老子哲学思想的继承者和发展者，先秦庄子学派的创始人，后世将他与老子哲学并称为“老庄哲学”。著作有《庄子》，内容为自著和门人所著。《庄子》以为“朴素而天下莫能与之争美”，极力推崇自然朴素之美，并以此排斥儒家提倡的礼乐文章。他所提出的“法贵天真”、“得意忘言”等论说，丰富了中国古代文艺思想的优秀传统和绘画创作追求的精神境界。其中轮扁斫轮、庖丁解牛、痀偻承蜩、解衣般礴等寓言，对于绘画艺术创作富有极大启示。 （冯超）

【扬雄】 前53～前18。汉代学者、文学家、语言学家。字子云。蜀郡成都（今四川成都）人。少好辞赋。汉成帝时，任给事黄门郎。王莽时为校书天禄阁，官至大夫。他主张文学创作应当宗经、征圣，以儒家著作为典范，这对刘勰的《文心雕龙》颇具影响。曾仿《易经》作《太玄》，拟《论语》作《法言》。明人辑有《扬侍郎集》。所著《方言》是历史上第一部记载汉语方言著作。扬雄美学思想的重要特征是主张文质并重，对于汉赋过分地强调雕绘辞采的倾向表示出不满。他将“文”与“质”即形式与内容视为和谐统一的整体，进一步发展了孔子“文质彬彬”的思想。同时，在儒家“诗言志”的基础上，他提出：“言，心声也；书，心画也。声画形，君子小人见矣。声画者，君子小人之所以动情乎。”强调作者内心情感世界的活动对于文学艺术创作具有重要作用，这对于文学和绘画创作产生极大影响。 （冯超）

【马援】 前14～后49。东汉军事家、相马名家。字文渊，扶风茂陵（今陕西兴平东北）人。新莽时任新成（今陕西汉中）大尹，后依附陇西割据的隗嚣，继归刘秀。在灭隗时，他堆米成山，犹如今天地形沙盘，讲述形势。建武间，为陇西太守，率部攻羌。后任伏波将军，出征交趾郡（约今越南北部），归封新息侯。精于相马，著有《铜马相法》。早年在西北养马，得传相马骨法。他认为“传闻不如亲见，视影不如察形。今欲形之于生马，则骨法难备具，又不可传之于后。”在交趾时，获骆越铜鼓，以骨相为法铸成铜马。这件雕塑作品十分重视马的形象和精神特征，因而成为当时皇家相马的标准。曾以“刻鹄不成尚类鹜”、“画虎不成反类犬”批评盲目效仿，画人以此比喻把握形象与精神特征的重要意义。 （冯超）

【王充】 27～约97（或作～104）。汉代思想家。字仲任。会稽上虞（今浙江上虞）人。出生孤门细族。少游洛阳，受业太学，师事班彪，好博览而不守章句。历任郡功曹、州从事、治中等小吏，后辞官家居，考论著书。著有《论衡》。王充是汉代杰出的唯物主义思想家。在《论衡》中对西汉末年儒学的谶纬之论及阴阳灾异之说进行了激烈的抨击，并针对虚妄之说他提出了“以真为美”的思想，这在中国美学史上第一次明确了真与美不可分割的关系。在文章的创作时，他强调作家主观情思的作用，提倡个性化和风格多样化，对于绘画艺术创作起到了积极的作用。在绘画方面，王充对于汉代末年“画工好画上代之人”，而“不肯图今世之士”的风气提出了批评，认为这都是源于“世俗之性，贱所见，贵所闻”的弊端。由于王充重视文章的社会功用，对绘画不免有些轻视。他认为：“夫所画者，古之死人也。见死人之面，孰与观其言行？古之遗文，竹帛之所载灿然，岂徒墙壁之画哉。”这一重文轻画的观点曾受到唐代张彦远的批评。 （冯超）

【张衡】 78～139。东汉科学家、哲学家、文学家、画家。字平子，南阳西鄂（今河南南召）人。年轻时游学西汉都城长安，后执教于洛阳太学，曾任侍中、河间相及执管天文的太史令。通五经、贯六艺，精擅天文历算，在数学、地理、绘画和文学方面表现出非凡的才能。天文著作有《灵宪》、《灵宪图》等。文学成就主要体现在辞赋和诗歌的创作上，作品有《两京赋》、《南都赋》、《归田赋》等。他的《四时诗》对我国七言诗的形成具有重大影响。明人辑有《张河间集》。他主张绘画艺术应当以现实生活为创作源泉。受唯物主义影响，反对当时盛行的谶纬之学，曾呈《请禁绝图谶疏》。其中说道："譬犹画工，恶图犬马而好作鬼魅。诚以实事难形，而虚伪不穷。"反映出他对韩非观点的继承，提倡绘画以形似来表现客观真实生活。在绘画创作时注重写生，曾亲临山间，在不能用手作画的情况下，以足趾画"巴潭兽"。（冯超）

【徐幹】 170～217。东汉末年文学家、思想家，"建安七子"之一。字伟长，北海（今山东潍坊西南）人。曾任曹操司空军谋祭酒掾属，后为五官将文学。擅长辞赋和诗歌创作，辞意典雅，为时所称。其诗以写情见长。著有《中论》，后人辑有《徐伟长集》。在绘画艺术方面，他崇尚自然朴素之美，反对过分的修饰。因而认为："故学者求习道也。若有似乎画采，玄黄之色既著，而纯皓之体斯亡。敝而不渝，孰知其素欤？"这点对于求道本身而言，是老子"五色令人目盲"观念的继承。从绘画上看，代表了汉魏之际的审美理想和艺术追求。（冯超）

【曹植】 192～232。三国时魏国诗人。沛国谯县（今安徽亳州）人。字子建。封陈王，卒谥思，故世称陈思王。曹操子，曹丕之弟。自幼颖慧，出言为论。封平原侯，后改为临淄侯、鄄城王。曹丕称帝后，他受曹丕的猜忌和迫害，屡遭贬爵和改换封地。曹丕的儿子曹睿继位后，曾多次上书，表达用世立业的愿望，但都未能如愿，最后忧郁而死。曹植擅辞赋且能书。他的诗歌，辞情慷慨刚健，语言精练华茂。特别是在五言诗的创作上，他善于把抒情和叙事有机地结合起来，使之既能描写复杂的事态变化，又能表达曲折的心理感受，极大地丰富了诗歌艺术的创作，为建安文学的集大成者。《隋书・经籍志》著录其著作有集三十卷，《列女传颂》一卷，《画赞》五卷。后散佚。今存《曹子建集》十卷。《画赞序》集中地反映出曹植的绘画创作思想。他重视绘画的教化作用，认为"存乎鉴戒者，图画也"。他提出的"画者，鸟书之流也"的论述，成为书画同源说的滥觞，揭示了中国绘画与书法极为密切的内在联系。（冯超）



东晋・顾恺之《洛神赋》局部（曹植）

【何晏】 约193～249。三国时魏国玄学家。字平叔。南阳宛（今河南南阳）人。汉大将军何进之孙，曹操为司空时纳其母，并收养晏。晏少时聪慧过人，曹操宠若诸公子。娶金乡公主为妻，赐爵为列侯。官拜散骑侍郎、侍中、吏部尚书，后为司马懿所杀。何晏主张儒道合同，引老以释儒。在《道论》中说："有之为有，恃'无'以生；事而为事，由无以成。""无"是他对《老子》和《论语》中"道"的理解。他认为天地万物都是"有所有"，而"道"则是"无所有"，是"不可体"的，所以无语、无名、无形、无声是"道之全"。何晏与王弼齐名，是魏晋玄学"贵无派"创始人。今存《论语集解》、《景福殿赋》、《道论》等著作。（冯超）

【顾恺之】 约345～406（一作348～409）。东晋画家。字长康，小字虎头，晋陵（今江苏）人。



清·上官周《晚笑堂画传》(顾恺之)

曾为桓温及殷仲堪参军,义熙初任通直散骑常侍。博学有才气。工诗赋、书法,尤精绘画。工人像、佛像、禽兽、山水等。时有“才绝、画绝、痴绝”之称。史有以曹不兴、顾恺之、陆探微、张僧繇合称“六朝四大家”。精通画论,其“迁想妙得”、“以形写神”等论点,对中国传统绘画的发展影响很大。著有《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》等。

(金宝敬)

【宗炳】 375～443。南朝宋画家、绘画理论家。字少文,南阳涅阳(今河南镇平)人,家居江陵(今属湖北)。士族,东晋末至南朝宋元嘉中,朝廷屡次召他作官,俱不就。擅长书法、绘画和弹琴。信仰佛教,著有《明佛论》,在庐山曾参加僧慧远主持的“白莲社”。一生漫游山川,西涉荆、巫,南登衡岳,并结庐于衡山,怀尚平之志。后因疾病回到江陵。考虑到老病俱至,难以再游历名山,于是创作了大量山水壁画,坐卧其间以游之。著《画山水序》,主张“含道暎物”、“澄怀味象”,并提出“畅神”说,反映了当时画家在创作山水画过程中对心与物关系的认识大有推进。该书是中国早期山水画理论的重要文献,其较强的理论性和系统性,对后代山水画创作与理论产生了深远的影响。(冯超)

【僧肇】 384(一作374)～414。东晋佛学家、僧人。京兆(今陕西西安)人。少以佣书为业,得以历观经籍。初喜好老、庄之学,后来看到旧译《维摩经》,披寻玩味,始知所归,因而出家。鸠摩罗什于东晋隆安二年(398)到姑臧(今甘肃武威),他远道前往从学,成为罗什在中国最初的弟子,并随罗什到长安。后秦主姚兴邀请罗什翻译佛典,他列席译场,谘禀罗什,所悟更多。在罗什门下十余年,被称为什门“四圣”或“十哲”之一,又被誉为“解空第一”。僧肇以擅长般若学著称,著有《物不迁论》、《不真空论》、《般若无知论》、《涅槃无名论》。后人将四论合为一集,称为《肇论》,影响深远。僧肇在中国早期佛教的本土化过程中,占有重要的地位。其准确论述的般若中观理论对于中国古典文学和审美意识以及艺术形象组合等产生了重要影响,构成了一种与儒和道完全不同的美学思想体系。他关于佛教的论述和佛教经典的解注,博采众经,妙语横生。如:“应物以形”、“妙悟自然”等句,给论画者以极大启示。(冯超)

【王微】 415～453。南朝宋书画家。字景玄,一作景贤,琅邪临沂(今山东临沂)人。出身世族,却素无宦情。少好学,吏部尚书江湛举为吏部郎,不受聘。于尘外以自适。十余年间,住门屋一间,寻书玩古,过着一种隐逸生活。他具有多方面的才华,解音律,通医术、阴阳、术数。善属文,能书画,师荀勖、卫协。生性喜爱观研山水,明确阐明“望秋云,神飞扬;临春风,思浩荡”。表达了体悟自然变化获得的精神享受。擅长画山水,锐意经营,深有造诣。著有《叙画》一篇,总结了山水画的特点及功用,强调观察自然和主观情感的互动作用。这篇著述与同时期宗炳《画山水序》被后人视为中国山水画创作理论的开山之作。(冯超)

【孙畅之】 北朝魏著述家。乐安(今山东博兴)人,生卒年不详,大约活动在北魏文成帝至孝庄帝之间(452～530)。著述颇富,有《五经杂义》、《术艺略序》、《伎术录》及《述画记》等。《述画记》是目前所知最早的中国绘画史专著,全书已佚,一部分遗文保存在《历代名画记》、《水经注》、《太平御览》等后代著述的引录中。从这些引文看,该书编录了战国至汉代的画史故事以及汉、魏、晋和南齐的十几位画家的小传及绘画艺术的资料,内容

有述有评，材料繁简不一，但多采自前人史书或笔记，实际上是一部带有绘画通史性质的著作。因为此前几乎没有专门的绘画史类著作，该书汇集的资料多被后代画史编撰者辗转引用。（冯超）

【谢赫】 南朝齐绘画评论家、画家。先世陈郡阳夏（今河南太康）人，迁居会稽（今浙江绍兴）。生于南朝宋大明年间（457～464），活动在齐、梁时期。工画人物，擅长肖像。用笔纤弱细微，具有雅壮之美。画人物善于掌握对象的个性特征，有较强的默写能力，只须一览，就能用画笔将对象的外形和神意准确地表现出来。画仕女善于随着服装及鬓眉的时尚而不断变化和创新。所著《画品》是我国绘画史上第一部完整的绘画批评理论著作。书中概括论述了绘画功用，并提出了绘画的“六法”，对曹不兴等二十七位画家进行了品评。《画品》开创了中国绘画品评先例，对后世产生了很大影响，在他之后有南朝陈姚最《续画品》、唐朝李嗣真《后画品》、彦悰《后画录》等续作。（冯超）

【萧绎】 508～554。即梁元帝。南朝梁皇帝、画家、文学家。字世诚，小名七符。南兰陵（今江苏武进）人。武帝萧衍第七子。生眇一目，既长，好学能文，博涉技术。初封湘东王。大同八年（542）为江州刺史。侯景之乱，在江陵举兵讨伐。太清元年（547），累迁为镇西将军、荆州刺史。承圣元年（552）即帝位于江陵。在位三年，西魏将领于谨攻克江陵，绎出降被杀。萧绎在绘画上具有多方面才能，善绘佛面、鹿鹤及景物写生，且善画外国人物形象。曾画《宣尼像》，并自书赞，表现出萧绎诗书画的综合才华，时人谓之“三绝”。著述甚富，存《今楼子》等，后人辑有《梁元帝集》。传其所撰《山水松石格》，虽为伪托，但是其中保存了六朝时期一些山水画创作理论，尤为值得珍视。

（冯超）

【姚最】 537～603。南朝陈绘画评论家。字士会，吴兴武康（今浙江德清）人。梁太医姚僧垣子。幼而聪明，及长博通经史，尤好著述。北周时任齐王宪府水曹参军，掌记室事。入隋，为太子门大夫，迁蜀王杨秀府司马。因仗义执言坐诛。著有《梁后略》与《名书录》。另有《续画品录》二卷，以续补谢赫的《画品》，是南北朝时期又一部画家品评论著。有感于《画品》品评画家高下多有得失，所以在体例上只叙时代，不分品第。在品评标准上，延续了谢赫提出的“六法”，多有新创。书中所论文辞简略，气体雅隽。对于各位画家画艺以及作品的特点概括精确，分析较为完备，很多评论及绘画创作思想对后世影响极大。《续画品》的写作也开创了至唐代二百年间延续不衰地续写《画品》的先例。（冯超）

【裴孝源】 唐代绘画史论家。活动在太宗、高宗时期。曾任中书舍人、吏部员外郎、度支郎中等职。因为受到唐太宗之弟李元昌的赏识，有机会观赏到宫廷秘府的收藏。同时广泛关注私人藏画与寺庙壁画，并详加著录。编撰成《贞观公私画史》，后人视为名画著录之祖，对于考证唐代贞观以前名画流传情况有着十分珍贵的价值。书中提出的“心目相授，随物成形”、“含运覃思，六法具全”、“取其法度，兼以巧思”、“心存懿迹，默匠仪形”等审美观点，表明其主张生活真实性与艺术创造性并重的绘画创作原则，对于后来的绘画创作有着积极的指导意义。另著有《画品录》一卷，对贞观、显庆时期五十余位画家加以品评分格。

（冯超）

【李嗣真】 ？～696。唐代书画家、书画评论家。字承胄，赵州柏（今河北西平）人，一说滑州匡城（今属河南长垣）人。生于唐贞观之际，弱冠举明经，补许州司功参军，迁弘文馆修撰。永昌间以御史中丞出为潞州刺史。时为酷吏来俊臣以谋反诬陷，流配岭南。万岁通天元年（969）征还，至桂阳暴卒。博学多艺，工诗文，通晓音律，兼善阴阳推算之学。善书画，工佛道鬼神，亦工杂画。他在南朝书画和文学品评基础上，以全新的眼光，梳理秦至唐代的书画及诗文创作情况，编撰《画品》、《诗品》、《书品》各一卷。另有著作《明堂新礼》、《孝经指要》。所撰《书品》被世人称为《书后品》，选取秦至初唐八十一位书法名家，在“上上品”之上，列出了“逸品”，从而确立了逸品至高无上的地位。李嗣真在书画品评中首次列出了“逸品”，标志着超越于技能层面之上的审美理想，从此“逸品”逐渐成为书画创作和书画品评的崇高境界。

（冯超）

【彦悰】 唐代僧人、绘画评论家。生活在隋末至唐永淳（610～680）年间。贞观末年至京城长安，求法于玄奘之门。为大慈恩寺、弘富寺僧人。惠敏能文，精通绘画。曾续写《慈恩三藏法师传》。

著有《后画录》一卷。此书在谢赫《古画品录》及姚最《续画品》所作品评画家之外，收录魏晋至隋唐时期的二十七位画家，每人姓名前冠以时代或官衔，对这些画家的艺术成就、题材偏擅及表现风格逐一评价。评语多为四言四句，简洁精确，客观反映了这个时期画坛的基本面貌。（冯超）

【王维】 701～761。唐代诗人、画家。字摩诘。原籍太原祁（今山西祁县）人，其父迁居蒲州（今山西永济），遂为河东人。开元九年（721）进士，历任右拾遗、监察御史、左补阙、文部郎中、给事中等职。四十岁之际为避官场斗争，他过起了亦官亦隐的生活，先后隐于终南山别业和蓝田辋川，以琴诗书画为娱，以奉佛参禅为事。安史之乱，被迫受职。平乱后降为太子中允，官至尚书右丞，故世称王右丞。多才多艺，能诗，且精通书画和音乐。他善于将诗和画表现方式互相渗透，宋代苏轼以“诗中有画”、“画中有诗”概括其创作特色，对后来的文人画产生了极大的影响。王维善画山水、人物、佛像和丛竹。他参融众妙，体涉古今，开创了独具影响的水墨山水画风，在中国绘画史上具有重要地位。明代董其昌以禅论画将他视为水墨山水画的创始人，并奉为“南宗”画派和“文人画”的始祖。著有《王右丞集》及传为其所作之《山水诀》。（冯超）



（传）唐·王维《雪溪图》

【张璪】 约735～785。唐代画家、书法家、文学家。璪又作藻，字文通。吴郡（今江苏苏州）人。举明经，曾任祠部员外郎、盐铁判官等。因安史之乱时出任伪职，被贬为衡州司马，移忠州司马。以文学名于世，工八分书。擅山水松石，精于水墨，创破墨法。其山水树石用笔迅疾，气韵俱胜，不贵五采，尤重水墨，高低秀丽，咫尺重深，为唐代水墨山水画的代表。尝以双手分别执笔画松，一干一湿，枯润相间，极富变化，时有“双管齐下”之誉。他所提出的“外师造化，中得心源”的创作方法，对中国画创作和绘画理论的发展产生了很大影响。著有《绘境》一篇，论述绘画要诀，今佚。（冯超）

【符载】 唐代文学家。字厚之。蜀人（今四川）。生年不详，卒于唐元和中（约813）。幼有宏达之志，安史之乱起与杨衡等隐居庐山，聚书万卷，不为章句学。贞元中，因荐，授奉礼郎，为南昌军副使。继辟剑南四川韦皋掌书记、泽路郄士美参谋。历协律郎，监察御史。据《新唐书》记载著有文集十四卷，皆为杂文，末附诗数首，今佚。所作《观张员外（璪）画松石序》生动地描述了张璪创作松石绘画的过程，提出了自己对绘画艺术的见解，是研究中国水墨山水画的发端和创作的珍贵资料。（冯超）

【窦蒙】 唐代书法家，书画鉴藏家、评论家。字子全，扶风（今陕西扶风）人。天宝年间，任司议郎、安南都护。肃宗时，试国子司业兼太原县令。博学多识，善文辞。工书法，书包杂体，首冠众贤。精鉴赏书画，富收藏。著有《画拾遗录》，评鉴隋唐时期画家的优劣。另有《齐梁画目》一卷，以著录古画为目，对画家及作品加以论评、品藻，是研究唐代的绘画收藏情况的一部珍贵资料。（冯超）

【白居易】 772～846。唐代诗人。字乐天。祖先为太原人，后迁居下邽（今陕西渭南）。少年时代适逢战乱，贞元十六年（800）进士。元和间官翰林学士、左拾遗及左赞善大夫，后贬为江州司马。历任忠州司马、中书舍人、杭州刺史、苏州刺史。晚居洛阳，与香山僧人结社，以香山居士自号。官至刑部尚书。著有《白氏长庆集》。在文学创作上积极倡导新乐府运动，主张“文章合为时而著，歌诗合为事而作”，强调诗歌的政治和社会功能。论画诗文有《画记》、《画竹歌》等。认为绘画

当“以真为师”，反映了其关注现实生活的要求。在论述画竹时强调“不根而生从意生，不笋而成由笔成”。阐明了立意与笔墨的关系，表现出其重视画家主观意识在绘画创作中的作用。（冯超）

【朱景玄】 约785～848。唐代文学家、绘画评论家。一作景真，后人避宋讳改。吴郡（今江苏苏州）人。元和初应举，任亲王府咨议参军、翰林学士，累官至太子谕德。工诗文，善评赏书画。所著《唐朝名画录》是现存的我国第一部绘画断代史。书中根据神、妙、能、逸四品，共收录唐代画家一百二十余人，对各人艺术成就进行了评介。在绘画品评方面，朱景玄在张怀瓘《画断》提出的神、妙、能三品之外，增加了逸品，反映出当时文人画风受到世人的关注和重视。神、妙、能、逸“四格”一经提出，被宋元明清品评绘画者奉为圭臬。

（冯超）

【张彦远】 815～876。唐代书画史论家、书法家。字爱宾，河东（今山西省永济）人。宣宗大中初年，由左补阙为主客员外郎，寻转祠部，五年（851）奉诏修《续唐历》。懿宗咸通间，为舒州刺史、兵部员外郎。僖宗乾符二年（875）秋累迁至大理卿。生于宰相世家，世代富于法书名画的收藏。受家庭的影响，幼年即好收藏鉴赏书画。博学工文辞，能画，尤长于书法。书法初学锺繇，后学“二王”，亦善八分书。著有《法书要录》和《历代名画记》各十卷。二书搜罗弘富，择取谨严，具有极其珍贵的文献价值，是研究中国书画及其理论发展史的重要著作。《法书要录》是第一部书学论著丛书，汇集了东汉至唐代元和年间有关书法著述四十余篇。《历代名画记》是我国第一部系统完备的绘画通史。另撰有《彩笺诗集》，今散佚。（冯超）

【荆浩】 五代后梁画家。字浩然，沁水（今河南济源）人，一作河内（今河南沁阳）人。生卒年不详。唐末战乱，隐于太行山的洪谷，自号“洪谷子”，以农耕自给，以画山水树石自适。博通经史，善文能诗。书法学柳公权，工画佛像，尤以善山水著名。他长期生活在太行山，善于将自然的客观物象与个人艺术创造相结合。并重视借鉴前人之长，自言：“吴道子画山水有笔而无墨，项容有墨而无笔，吾当采二子之所长，成一家之体。”为唐宋期间山水画变革的承前启后人物，开创了宋代北方山水画派。所著《笔法记》是中国早期山水画理论的重要著作。（冯超）

【黄休复】 北宋画家、绘画史论家、著述家。江夏（今湖北武昌）人，字归本，一作端本。生卒年不详，约活动于北宋真宗咸平前后。通春秋学，曾校《左传》、《公羊传》、《穀梁传》。久住成都，好道术。潜心画艺，游心顾恺之、陆探微之艺，深得其趣。收集唐乾元至宋乾德间与蜀地有关画史资料，著《益州名画记》。另著有《茅亭客话》。

（冯超）

【欧阳修】 1007～1072。北宋文学家、政治家、史学家、金石学家。字永叔，号醉翁，晚年更号六一居士。庐陵（今江西吉安）人，出生于绵州（今四川绵阳）。仁宗天圣进士，累擢知制诰、翰林学士。英宗间，官至枢密副使、参知政事。神宗朝，迁兵部尚书，以太子少师致仕。卒谥文忠。主张革新，既是范仲淹庆历新政的支持者，也是北宋诗文革新运动的领袖。诗、词、散文均为一时之冠。其散文说理畅达，抒情委婉，为“唐宋八大家”之一。在绘画创作上，尚简重意，提出了“笔简而意足”、“忘形得意”的主张，代表了北宋时期美学思想的发展倾向。曾与宋祁合修《新唐书》，并独撰《新五代史》。著有《欧阳文忠公文集》。后人将其部分书画杂论辑成《欧阳文忠公试笔》、《六一题跋》。又喜收集金石文字，编为《集古录》。存世书迹有《灼艾帖》（藏故宫博物院）等。（冯超）

【韩琦】 1008～1075。北宋政治家、军事家、文学家。字稚圭，自号赣叟，相州安阳（今属河南）人。出身世宦之家。天圣五年（1027）进士，授将作监丞、通判淄州、入直集贤院、监左藏库。景祐年间，迁开封府推官、度支判官。宝元三年（1040）西夏事起，出任陕西安抚使，范仲淹同任抗御西夏之责，功绩卓著，时称“韩范”。庆历三年（1043）为枢密副使，与范仲淹、富弼等推行庆历新政。新政失败，出知扬州，徙知郓州、成德军、定州、并州。嘉祐元年（1056）为枢密使。三年，拜相。英宗即位，封魏国公。二帝之间，三朝宰相，当政十年，号称贤相。神宗即位后，辞相，出判相州、大名。此际，恰逢神宗任用王安石变法，他以元老重臣身分反对变法。著作有《安阳集》。韩琦对于绘画主张“形似论”，认为“观画之术，唯逼真而已。得真之全者绝也，得多者上也，非真即下矣”。表现出写实主义倾向。（冯超）

【沈括】 1031～1095。北宋科学家、政治家。字存中，钱塘（今浙江杭州）人。他出身于官宦之家，博学能文。仁宗嘉祐进士，任扬州司理参军。后又被推荐到京师昭文馆，负责编校书籍。神宗时，他积极参与王安石变法，曾提举司天监、翰林学士、权三司使等。后知延州（今陕西延安），加强对西夏的防御。因他人兵败受牵连，坐贬。晚年居润州（今江苏镇江），筑梦溪园闲居。著《梦溪笔谈》，内容涉及政治、经济、科技、医药、历史、文学、艺术等诸多学科，对推进北宋的科学技术发展和研究中国古代科学发展史产生了极为重要的作用。其中第十七卷为书画，提出了诸如："雪中芭蕉"、"画弦声与画管声"、"画意不画形"等文人画审美理论，并提出了"以小观大"的透视理论，体现了作者的绘画艺术思想。另有《图画歌》，以七言古诗论唐宋画家专长特点。文集有《长兴集》。

（冯超）

【郭若虚】 北宋画家、绘画史论家。生卒年不详，太原（今山西太原）人。高祖郭晖为后周将领，曾祖郭守文为北宋初重臣。父亲精于绘画鉴赏。他是宋仁宗弟相王赵允弼的女婿，娶相王第四女永安公主为妻。熙宁三年（1070）任供备库使，七年（1074）任西京左藏库副使，次年为文思副使并出使辽国。家富收藏，生平酷爱绘画艺术，尤精于画论画理。著有《图画见闻志》，展现了中国绘画由唐而发展到五代北宋的艺术创作成就，同时也是对此期绘画艺术发展实践的全面深入的总结，在中国绘画史和美学史上有着重要的影响。

（冯超）

【苏轼】 1037～1101。北宋文学家、书法家、画家、政治家。字子瞻，号东坡居士，世称苏东坡。眉山（今属四川）人。一身仕途坎坷，屡遭贬谪。嘉祐二年（1057）进士。神宗时曾任祠部员外郎，因在新法的施行上与新任宰相王安石政见不合，被迫离京。初任杭州通判，转知密、徐、湖三州，政绩显赫。元丰二年（1079）因作诗讽刺新法，以"文字毁谤君相"的罪名，被捕下狱，史称"乌台诗案"。出狱以后，贬为黄州团练副使。哲宗即位，以礼部郎中被召还朝，为翰林学士、礼部尚书、龙图阁学士等官。因政见不合，自求外调，知杭、颍、扬、定四州。元祐八年（1093）新党再度执政，被贬至岭南惠州、海南琼州。徽宗即位，北还，病死常州。南宋时追谥文忠。苏轼对于文、诗、词、书、画，无不擅长。散文汪洋恣肆，文采风流，为"唐宋八大家"之一。作诗内容广阔，清新豪健，与黄庭坚诗合称"苏黄体"。填词气势壮阔，雄浑豪迈，开创豪放词派。书法行楷兼胜，用笔丰腴跌宕，有天真烂漫之趣，与黄庭坚、米芾、蔡襄并称宋代四大书法家。绘画善作墨竹木石，与文同共创"湖州竹派"。苏轼作为文人画的积极倡导者，极力崇尚士人画，而贬斥画工。他作画目的是"画以适吾意而已"。在对待形与神态度上，以为"论画以形似，见与儿童邻"。并作《传神记》，专论绘画传神。同时，提出了常形与常理的概念，强调"常理不当"关系到绘画的举费。作为文人画的代表，他高度评价王维"诗中有画、画中有诗"的艺术造诣。明确言明"诗画本一律，天工与清新"的审美追求。对于绘画创作主客体关系上，他提出了"成竹在胸"、"身与竹化"两个相关联且颇具影响的关于美的创造的概念。与其诗文一样，他非常注重绘画的创新，以"出新意于法度之中，寄妙理于豪放之外"为追求。今存《东坡七集》。（冯超）

【黄庭坚】 1045～1105。北宋文学家、书法家、书画理论家。字鲁直，自号山谷道人，晚号涪翁、八桂老人，洪州分宁（今江西修水）人。治平四年（1067）举进士。熙宁间应诏北京国子监教授。哲宗时召为校书郎、《神宗实录》检讨官，后擢起居舍人。绍圣初，新党谓其修史"多诬"，贬涪州别驾，安置黔州等地。徽宗崇宁年间罢官宜州，郁郁而终。黄庭坚早年受知于苏轼，为"苏门四学士"之一，后与苏轼齐名，人称"苏黄"。诗风奇崛瘦硬，力摈轻俗之习，开创了盛极一时的江西诗派，影响颇大。又能词，与秦观齐名。书法精妙，善草书，楷法也自成一家。其书笔法以侧险取势，纵横奇倔，自成风格，与苏轼、米芾、蔡襄并称宋代四大书法家。著作有《豫章黄先生文集》、《山谷词》。主要书法墨迹有《松风阁诗》（藏台北故宫博物院）、《送张大同题记》（藏美国普林斯顿大学博物馆）、《华严疏》（藏上海博物馆）、《经伏波神祠》（日本东京细川护立氏藏）、《诸上座》（藏故宫博物院）等。黄庭坚关于书画美学论述多为题画诗和书画题跋，其中提出的"观韵"、"得韵"、"韵胜"之说，反映了北宋时期文人的审美追求。（冯超）

【郭熙】 北宋画家，绘画理论家。字淳夫，河南温县（今河南孟县）人。生卒年不详。出身布衣，好道学，喜游历。工画山水寒林，初无师承，后


北宋·郭熙《窠石平远图》

在临摹李成山水画中有所体悟，笔法大进。宋神宗熙宁元年(1068)奉召为宫廷画院艺学，后任翰林待诏直长。他的绘画创作活动盛期在宋神宗熙宁至宋哲宗元祐年间(1068～1093)。他受到神宗赵顼的赏识，皇宫中一殿都是专门由他创作的山水画。元丰(1078～1085)年间，推行新法，改革官制，新建的中书、门下两省和枢密院、学士院的屏壁都为郭熙所画。神宗曾把秘阁所藏名画令其详定品目，因此得以遍览历朝名画，其间兼收并览，成为北宋后期杰出的山水画大家。郭熙精于画理，他的山水画善于真实细腻表现不同地区、季节、气候的特点，并赋予强烈感情色彩，创造出极其丰富优美动人的意境。在山水取景构图上，创高远、深远、平远之“三远”构图法。在表现技法上，山石圆润，多用卷云、鬼脸皴法。树多虬枝，形如蟹爪下垂。笔力遒健，水墨明洁。郭熙也是一位山水画理论家，其子郭思纂集的《林泉高致》是中国第一部完整而系统地阐述山水画创作规律和方法的著作，也是中国古代画论和美学理论的重要著作。 (冯超)

【刘道醇】 北宋绘画史论家。宋大梁(今河南开封)人，生卒年及生平事迹均不详。知画理，精鉴识。约在嘉祐二年(1057)著《圣朝名画评》，四年(1059)著《五代名画补遗》。在《圣朝名画评》中，刘道醇提出了品第绘画的“六要”与“六长”之说，对谢赫的“六法”之说有所发展。 (冯超)

【米芾】 1051～1107。北宋书法家、画家、文学家、书画鉴赏家。初名黻，后改芾，字元章，号襄阳漫士、海岳外史、鹿门居士等。祖籍太原，后徙居襄阳(今湖北襄樊)，晚居润州(今江苏镇江)，建海岳庵。以母侍英宗宣仁高皇后藩邸之旧恩，神宗时任校书郎，授含光县尉，历知雍丘县、涟水军，以能书迁太常博士，知无为军。徽宗时召为书画学博士，擢礼部员外郎。天资高迈，癫狂放达。多蓄奇石，好洁成癖，冠服效唐人，世号“米颠”。善诗文，语句清雅绝俗。好收集古器物和法书名画，精鉴别。其书法，擅篆、隶、楷、行、草各体，笔致沉着爽劲，瑰伟雄强；体势展拓，变化有致，博采众长，自成一家。与苏轼、黄庭坚、蔡襄并称宋代四大书法家。其绘画擅长枯木竹石，尤工水墨山水。以书意落点入画，信笔为之，表现烟云掩映变幻中的江南山水树林，创“米氏云山”画法。著有《山林集》，已佚，今传有《宝晋英光集》。米芾的书画理论见于所著《书史》、《画史》、《海岳名言》、《宝章待访录》。 (冯超)

【米友仁】 1086～1165。南宋画家、书法家。初名尹仁，小名寅哥、鳌儿、虎儿，后字元晖，号海岳后人、懒拙道人。祖籍太原，后徙居湖北襄阳(今湖北襄樊)。米芾长子，书画皆承家学，故世称“小米”。早年即以擅书画知名，徽宗崇宁三年(1104)其父进友仁《楚山清晓图》，徽宗赐御书画各一卷。宣和四年(1122)入掌书学。宋室南渡后，流寓于溧阳、平江，官至提举两浙西路茶盐公事、工部侍郎，敷文阁学士。精于鉴别，擅画云山，略变其父所为，成一家法。以水墨侧笔横点画烟峦云树，看似草草而成，实则法度森严，自称“墨戏”，对后世“文人画”中笔墨纵逸的风格有很大影响。善书法，酷似乃父，亦精鉴赏，高宗赵构每得书画名迹，均请其鉴定。 (冯超)

【董逌】 北宋至南宋收藏家、书画鉴赏家。字彦远，东平(今属山东)人，生卒年不详，活动在两宋交替之际。家富藏书，少刻苦务学，博极群书，讨究详阅，必探本原。政和进士，宣和(1119～1125)中累迁秘书省校书郎，靖康元年(1126)权国子监司业。尝以伪楚张邦昌之命慰谕诸生，后世因讥其人品。建炎中，为尚书礼部员外郎，宗正少卿，充徽猷阁待制。时以精金石书画考据鉴赏擅名，亦能书，著述颇丰。著有《广川藏书志》、《广川诗故》、《广川画跋》、《广川书跋》等书，其子辑有《广川家训》。 (冯超)

【郑樵】 1103～1162。南宋史学家、目录学家。字渔仲，号溪西遗民，兴化军莆田(今福建莆

田)人。一生不应科举,隐居夹漈山,刻苦力学,三十年如一日,世称"夹漈先生"。立志读遍古今书,毕生从事学术研究。在经学、礼乐之学、语言学、自然科学、目录学、文献学、史学等方面都取得了成就。晚年编撰《通志》,书成进呈朝廷,授枢密院编修官。一生著述有《氏族志》、《动植志》等八十余种,但大部分已亡佚。今存仅《通志》、《尔雅注》、《诗辨妄》、《夹漈遗稿》等。《通志》为汇集历代史料而成的一部历史巨著,共二百卷,分传、谱、略三部分。其中略二十,计五十二卷,为作者倾心之作,内容极为丰富,堪称世界上最早的一部百科全书。在论及诗文、书画、工艺、金石等方面多有新创,尤其是提出的"书与画同出"、图与书"相错而成文"等思想,对文人画发展产生一定影响。

(冯超)

【韩拙】 北宋画家、绘画理论家。南阳(今河南南阳)人,字纯全,号琴堂,晚署全翁。生卒年不详。世代簪缨,幼年酷好画艺。年轻时南北游历,以江山胜概以为乐,图其所致之景。绍圣(1094～1097)入京,得到王诜青睐,画艺益进。宋徽宗宣和初授翰林院书艺局祗候,累迁直长秘书待诏,授忠训郎。嗜画成癖,至老不倦,善画山水窠石。著《山水纯全集》论述画理、画法,代表了宋代宫廷绘画的审美观念。 (冯超)

【张澂】 ？～1143。北宋至南宋书画鉴藏家。一作张澄,字如莹,一字达明,号澹岩居士,舒城(今属安徽)人,一作吴郡(今江苏苏州)人。徽宗大观元年(1107),知临川县。钦宗靖康元年(1126),为监察御史。高宗建炎间任中书舍人、御史中丞、尚书右丞。旋因事罢知江州,兼江东湖北制置使。晚岁寓居临川。有文集,今已佚。能文,好藏名画,知赏鉴,著有《画录广遗》。

(冯超)

【邓椿】 北宋至南宋绘画史论家。字公寿,蜀郡双流(今属四川成都)人。生活在北宋末年至南宋初年。高宗绍兴间进士,官至通判。祖父邓洵武,政和间尝知枢密院。父邓雍,宣和时任侍郎及提举官,曾监修旧宅,获得背壁上很多郭熙的画作,家中收藏极富。在两宋间任官时,对于绘画名迹和画家艺术活动尤为关注,于乾道三年(1167)著成《画继》。书中将北宋熙宁至南宋乾道间活跃在画坛的画家传记及有关绘画的见闻加以辑录,并收录了邓氏所见私家收藏绘画作品和对于绘画艺术提出的见解。他的绘画美学思想明显倾向于北宋时期兴起的"文人画"。 (冯超)

【郑刚中】 1088～1154。南宋政治家、文学家。字亨仲,一字汉章,号北山。婺州金华(今浙江金华)人。高宗绍兴二年(1132)登进士甲科。授温州军事判官。六年,除枢密院编修官。八年,迁殿中侍御史。九年,为枢密行府参谋出谕京陕,归除权礼部侍郎。十一年,擢枢密都承旨,为川陕宣谕使。十二年,迁川陕宣抚副使兼营田。治蜀颇有方略,威震境内。初为秦桧所荐,后因反对秦桧,被贬为桂阳军居住、濠州团练副使、复州安置,再徙封州。著有《北山集》三十卷。集中《论郑虔、阎立本优劣》一文,反映了他的绘画美学见解。

(冯超)

【袁文】 1119～1190。南宋著述家。字质夫,四明鄞(今浙江宁波)人。喜读书,不汲汲功名,务勤于学。著有《瓮牖闲评》八卷,专以考订为主,内容丰富。于经史皆有辨论,条析同异,多所发明;而于音韵之学尤多精审,为考据家之善本。书中《论形神》一文论述了绘画美学见解,对形与神加以界定。提出"作画形易而神难。形者,其形体也,神者,其神采也。凡人之形体,学画者往往皆能。至于神采,自非胸中过人,有不能为者"。

(冯超)

【罗大经】 南宋著述家、评论家。字景纶,号儒林,又号鹤林。南宋庐陵(今江西吉安)人。生卒年不详。宁宗嘉定十五年(1222)乡试中举,理宗宝庆二年(1226)进士。历任容州法曹、辰州判官、抚州推官。在抚州被弹劾罢官,从此绝意仕途,闭门阅读,博极群书,专事著作。著有《鹤林玉露》。该书对于绘画多有论述,强调绘画的传神和师法自然意义。提出了"全马在胸",将观察自然视为绘画创作的重要基础。另著有《易解》。

(冯超)

【陈造】 1133～1203。南宋文学家。字唐卿,高邮(今属江苏)人。善为文。孝宗淳熙二年(1175)进士,调太平州繁昌尉。历平江府教授,知明州定海县,通判房州并权知州事。历浙西路安抚司参议、淮南西路安抚司参议。自以为遭宋不竞,事多龃龉,辗转州县幕僚,无补于世。遂归故里,隐逸江湖,自号江湖长翁。著有《江湖长翁文

集》。陈造在《论写神》一文中提出画人物不能单纯追求形似,还须力求表现"气旺神完"之貌,这一观点给中国人物肖像画的创作和传神理论影响甚大。（冯超）

【陈郁】 1184～1275。南宋文学家。字仲文,号藏一。临川(今江西抚州)人。初闭门终日,研讨经籍,不叩权门。理宗时,应命记天竺华严阁,受赏识,特旨以布衣充辑熙殿应制。景定间,为东宫讲学堂掌书兼撰述。以诗文名世,著有《藏一话腴》。该书内容多记南北宋间杂事,或是发明经义自抒议论,其中也有诗话、词话性质的记述。其艺术理论深受南宋理学思潮的影响,反映了当时部分士人的道德思想和审美趣味。论述绘画时提出:"盖写其形,必传其神;传其神,必写其心。"并从多方面对"写心"概念加以论述,将中国人物画的传神论推进更深的层面。（冯超）

【赵希鹄】 南宋收藏家、诗人。河南开封人,南渡后家居袁州宜春(今江西宜春)。南宋宗室,赠太师淄王世雄之五世孙。生卒年不详,活动在南宋孝宗、宁宗、理宗之际。博学好古,遍历湘、赣、浙诸地广泛访求。喜书画,精鉴赏,居家以鉴藏古器物及古书画为乐。著有《洞天清禄集》,考证确凿,为赏鉴家指南。（冯超）

【岳珂】 1183～1240。南宋文学家、史学家。字肃之,号亦斋,又号倦翁。相州汤阴(今属河南),寓居嘉兴(今属浙江)。岳飞之孙,岳霖之子。历官内劝农使,知嘉兴府、朝奉郎、守军器监。宝庆二年(1226)为户部侍郎、淮东总领兼制置使。著有《刊正九经三传沿革例》、《程史》、《愧郯录》、《玉楮集》、《金陀粹编》及《宝真斋法书赞》。（冯超）

【周密】 1232～1298。宋末元初著述家、词人、书画家、收藏家。字公谨(又作子谨),号草窗、苹州,又号四水潜夫、弁阳老人、弁阳啸翁、华不注山人、山东伧父等。祖籍济南,曾祖周秘南渡,寓居吴兴(今浙江湖州)。景定二年(1261)入临安府幕僚。咸淳间,历两浙运司掾、丰储仓检察。景炎初,迁义乌令。入元不仕,迁居杭州,以诗词、书画自娱,悉心著述。他的诗文都有一定成就,为宋末格律词派的代表作家。通音律,善画梅兰竹石。尤好收藏书画,精鉴赏及校书,著述宏富。著有《齐东野语》、《思陵书画录》、《云烟过眼录》、《武林旧事》、《癸辛杂识》、《志雅堂杂钞》、《草窗韵语》、《苹州渔笛谱》、《草窗词》等数十种,编有南宋词集《绝妙好词》。（冯超）

【钱选】 1239～1301。南宋末元初画家。字舜举,号玉潭,又号巽峰,别号清癯老人、霅川翁、习□翁等,吴兴(今浙江湖州)人。南宋景定间乡贡进士,入元后隐居不仕,流连诗酒,潜心作画以终其身。与赵孟頫同里,并称"吴兴八俊"。博学多艺,精音律之学,工诗,能书,尤善绘画。擅画人物、山水、花鸟、蔬果、鞍马等。他的绘画继承前代传统,人物师法李公麟,山水学赵伯驹,花鸟师赵昌,其得意的绘画作品多赋诗在上。他的山水画常以他隐居的浮玉山和苕溪为题材,以青绿设色画为多,笔势细腻,精巧工致,方刚拙重,显现出唐宋绘画的清雅秀逸格调。人物画以历史题材居多,笔法细劲,工整中又流露出质朴和稚趣。其花鸟用笔劲逸,工整细密,设色淡雅清丽,精巧传神,富有文人画的内质,成就最高,是元代设色工笔花鸟画的代表人物。又长于画马。他提倡师古,在创作思想上主张绘画重在体现文人的气质,即所谓"士气",力图摆脱南宋画院习气,继承唐、五代、北宋人之法。这种主张在元初画坛上具有一定的代表性和影响。著有《习□斋稿》。（冯超）

【李衎】 1245～1320。元代画家。字仲宾,



元·钱选《秋江待渡图卷》



元·李衎《修篁树石图》

号息斋道人，蓟丘（今北京）人。少时警敏有俊才，虽孤贫，然好世外之学。二十多岁入仕，历任太常太祀兼奉礼部承务郎、淮东宣慰使司都事、江浙行省左右司员外郎。元贞间，擢拜礼部侍郎出使安南（越南），归知嘉兴路总管，后迁婺州、江浙行省平章政事。皇庆元年（1312）入京为吏部尚书，拜集贤殿大学士、荣禄大夫，官至一品，位极显赫。晚年以疾辞官，居维扬（今江苏扬州）故，追封蓟国公，谥文简。善画枯木竹石，画竹为双钩和墨竹两种风格。双钩设色竹师法五代南唐李颇；墨竹初学金代王曼庆、王庭筠，后追学文同。曾遍游东南山川林薮，长期任职在江浙地区产竹地区，且出使交趾（今越南），得以深入竹乡观察各种竹子的生长状况。对于竹之形色情状，辨析精到。是一位既具有深厚传统功力，又注意师法自然的画家。著有《竹谱详录》。（冯超）

【刘因】 1249～1293。元代诗人、儒学家。字梦吉，号静修。初名骃，字梦骥。保定容城（今河北徐水）人。家贫，少时就表现出诗文上的才华，落笔惊人。年二十即以教授生徒为业。至元十九年（1282）应召入朝，为承德郎、右赞善大夫。不久借口母病，辞官归里。至元二十八年（1291），世祖忽必烈再度遣使召为集贤学士、嘉议大夫，以疾辞。作为居留北方的汉族人，他的诗作常常流露出对宋朝的追忆和怀恋，并关注和描写民生疾苦。其诗风沉郁劲健，气骨超迈。内容丰富多姿，富于哲理意味。曾自选诗作百余篇，名为《丁亥集》，今佚。刊行有《静修先生文集》，其中很多的题画诗反映了他的美学思想，也是绘画史研究的重要文献。（冯超）

【赵孟頫】 1254～1322。元代书画家、文学家。字子昂，号松雪道人，别号水精宫道人、鸥波，



元·赵孟頫《窠木竹石图》

吴兴(今浙江湖州)人。宋太祖赵匡胤十一世孙，十四岁时以父荫补官，注真州司户参军。元至元二十三年(1286)奉元世祖征召，任兵部郎中、集贤直学士。至元二十九年(1292)出任济南路总管府事。大德三年(1299)为集贤直学士行江浙等处儒学提举。至大三年(1310)拜翰林侍读学士，知制诰同修国史。仁宗时升为集贤侍讲学士、中奉大夫。延祐三年(1316)晋升为翰林学士承旨、荣禄大夫，官居从一品。延祐六年(1319)，辞归故里。英宗时追封为魏国公，谥文敏。博学多才，能诗善文，精书画，通音乐。他被推为元代第一书家，精擅诸体，尤以楷、行书名世，在书法史上占有重要的地位。在绘画上，山水、人物、花鸟、竹石、鞍马，无所不能；工笔、写意、青绿、水墨，亦无所不精。山水，取法董源、李成；人物、鞍马师李公麟和唐人法；墨竹和花鸟，穷其天趣，笔墨苍润，用书法各体笔意写竹。自谓“作画贵有古意，若无古意，虽工无益”。倡导“书画同法”。强调师法自然，提出“到处云山是吾师”的口号，追求表现自然的“风情”与“意度”。他的绘画理论和实践对后世产生了极大的影响。著作有《松雪斋文集》十卷。（冯超）

【黄公望】 1269～1354。元代画家、书法家。本姓陆，名坚。平江常熟(今江苏常熟)人。幼年父母双亡，过继给永嘉(今浙江温州)黄氏，遂改姓名。字子久，号一峰、大痴道人、井西老人等。年轻时曾任浙西宪吏、中台察院掾吏等地方小官。四十五岁间因案受累入狱。出狱后，遂放浪形骸，游走江湖，寄情于山水，往来于杭州、松江、常熟等地以卜算为生，后加入道教全真派。五十五岁后始画山水，师法董源、巨然，间学关仝、李成，并受到赵孟頫的影响。以书法中的草籀笔法入画，晚年大变其法，自成一家。创浅绛山水，间有水墨。他的山水画以自然为师，笔墨简远逸迈，疏密有致；风格苍劲高旷，气势雄秀。对明清及近代山水画产生了很大影响，后人将他与吴镇、倪瓒、王蒙并称为“元四家”。著有《山水诀》。（冯超）

【吴镇】 1280～1354。元代画家、书法家、诗人。字仲圭，号梅花道人，自署梅道人、梅沙弥、梅花和尚等。嘉兴魏塘(今浙江嘉善)人。为人抗简孤洁，高自标青。长期隐居不仕，以算卜卖画为生。工诗精书画，时称“三绝”。草书学巩光。善画山水、梅花、竹石。墨竹效文同，是湖州竹派的重要画家。山水师法董巨，自有一种深厚苍郁之气，对明清山水画的发展具有较大影响。后人将他与黄公望、倪瓒、王蒙并称为“元四家”。著作有《梅花庵稿》、《墨竹谱》和《梅道人遗墨》。（冯超）

【王冕】 1287～1359。元代画家、诗人。字元章，号竹斋、煮石山农、饭牛翁、会稽外史、梅花屋主等，诸暨(今属浙江)人。出身农家。后从会稽学者韩性学习，终成通儒。但屡试不中，遂将举业文章付之一炬。行事异于常人，时戴高帽，身披绿蓑衣，足穿木齿屐，下东吴，入淮楚，游大都，历览名山大川。归来隐居会稽九里山，种梅千枝，筑“梅花屋”，以卖画为生。一生爱好梅花，种梅、咏



元・王冕《墨梅图》

梅又工画梅。能诗，以精于画梅著称于世，尤工墨梅。他画梅师法南宋扬无咎，笔意简逸，枝干挺秀，穿插得势，构图清新悦目，对后世有较大影响。亦善写竹石，兼能刻印。著有《梅谱》、《竹斋诗集》。（冯超）

【柯九思】 1290～1343。元代画家、鉴藏家。字敬仲，号丹邱生，晚号非幻道者，又号五云阁吏。天台仙居（今浙江台州）人。其父柯谦，曾任翰林国史检阅、江浙儒学提举、绍兴路诸暨州判官。幼年从父读书，承家学，能诗善画。天历元年（1328）游学建康（今江苏南京），受知于怀王图帖睦尔，授典瑞院都事。怀王继位称帝，即文宗。迁升为奎章阁学士院鉴书博士，专门负责宫廷所藏法书名画及鼎彝等古代器物的鉴定。文宗去世，南归江浙，流寓松江（今属上海市）。平生收藏丰富，对中国书画鉴藏贡献极大。他善诗精于书画，书法以行楷见长，质朴秀拔，独具一格。所画山水，苍秀浑厚，丘壑不凡；花鸟石草，淡墨传香，饶有奇趣。他的墨竹师法北宋文同，是湖州竹派的主要人物。提出了“写干用篆法，枝用草书法，写叶用八分或用鲁公（即颜真卿）撇笔法”，有机地将书法笔意融于画法之中。著有《竹谱》及《丹邱生集》。（冯超）



元·柯九思《横竿晴翠图》

【朱德润】 1294～1365。元代画家、诗人。字泽民，号睢阳山人。祖先为睢阳（今河南商丘）人，后居于平江府（今江苏苏州）。延祐末，游大都，得赵孟頫推荐，受知于仁宗、英宗两朝，历任国史院编修、镇东行中书省儒学提举，泰定年（1324）归居吴郡，杜门屏处，研讨经籍，读书作画。至正十一年（1351）江淮义军四起，出任江浙行中书省照磨。善诗，师李白。工书法，师赵孟頫、王羲之，遒健古雅。尤以画山水著名，师承李思训父子、许道宁、郭熙传统，并受到高克恭、赵孟頫影响。山石用卷云皴，树枝作蟹爪枝。所画多作溪山清远，峰岳耸秀，林木挺健，景物幽静清远，笔墨劲秀清雅。善师古，更重自然，强调“于风和日明傍花随柳之时，观山川林壑远近之势，感春夏草木荣悴之变，朝清而夕昏，远淡而近浓”。注意写生，曾北游居庸关作“画笔记行稿”。著有《存复斋集》。

（冯超）

【汤垕】 元代书画鉴赏家。字君载，号采真子，山阳（今江苏淮安）人。约生于十三世纪五十年代，卒于十四世纪前期。曾官绍兴路兰亭书院山长，终都护府令史。幼承家学，熟读经史，妙于鉴古，尤精于书画鉴赏。天历元年（1328）在京师与鉴书博士柯九思论画，遂著《画鉴》，兼容绘画著录画史于一体，列魏晋至金元画家，记其画迹、擅长、画法特点，辨别真伪，尤得要领。另著有《画论》，专论名画鉴藏方法与得失，强调观画要得画中之趣，“先观气韵，次观笔意”。对于文人寄性写意之作，主张“不以形似”苛求。有关绘画鉴赏的论述给后世产生较大影响。（冯超）

【杨维桢】 1296～1370。元代文学家、书法家。字廉夫，号铁崖，亦号铁留子、东维子、铁心道人、铁冠道人。会稽（今浙江绍兴）人。泰定四年（1327）进士。署天台令，历绍兴钱清场盐司令、江浙行省四务提举、建德路总管府推官。元末隐居江湖，在松江筑园圃蓬台，才俊之士造门拜访者络绎不绝。明洪武二年朱元璋召修礼乐书，往而未留。诗、文、戏曲方面均有较高成就，为元代诗坛

领袖。他长于乐府诗,其诗被称为“铁崖体”。其书法,行、草不拘成法,笔法清劲,体势迭宕。存世书迹有《鬻字窝铭》(藏故宫博物院)、《张杖城南诗卷》(上海博物馆)、《梦游海棠城诗卷》(天津市文物管理处)、《竹西草堂记卷》(辽宁省博物馆)等。曾为夏文彦《图绘宝鉴》作序,论画重传神、重气韵,认为画品优劣,在于画家的“气质”与“人品”的高下。提出“士大夫工画者必工书”,主张画法即书法,极力追求笔墨意趣。著有《东维子文集》、《铁崖先生古乐府》、《复古诗集》、《铁崖文集》等。

(冯超)

【倪瓒】 1301～1374。元代画家、书法家、诗人。初名珽。字泰宇,后字元镇,号云林,别号荆蛮民、朱阳馆主、东海农等。常州无锡(今属江苏)人。世代殷富,一生不仕。至正年间,义军四起,遂散其家资,遁迹于五湖三泖间,寄居村舍、寺观达二十年之久。博览古书,精工诗文,善操琴,通音律,以书画著名。所作诗文清新淡雅,质朴无华。书法天然古淡,得自分隶,有魏晋人风致。尤擅长画山水、枯木、竹石,多以水墨为之,偶亦着色。山水画初宗董源,后参学荆浩、关仝,创“折带皴”;山石树木兼师李成。所作大多取材于太湖一带景色,好作疏林坡岸,浅水遥岭之景,章法极简,多用枯笔干擦,淡雅松秀,似嫩而实苍,风格萧散超逸,独树一帜,给文人水墨山水画以全新创造和发展。论画强调抒发主观感情,主张绘画应表现作者“胸中逸气”,自称“仆之所谓画者,不过逸笔草草,不求形似,聊以自娱耳”。其绘画创作实践和理论观点,对明清画坛产生巨大影响,画史将他与黄公望、吴镇、王蒙并称“元四家”。著作有《清□阁集》、《倪云林诗集》。 (冯超)

【王绎】 1333～?。元代画家。字思善,号痴绝生,其先为睦州(今浙江建德)人,寓居杭州(今属浙江)。画人物小像精细逼真,“非惟貌人之形似,抑具得人之神气”。其传世作品有至正二十三年(1363)作《杨竹西小像图》卷(藏故宫博物院)。著有《写像秘诀》,系肖像画实践经验的总结。分三个部分:《彩绘法》、《写真古诀》、《收放用九宫格法》。前有序。为现存较早的肖像画技法理论名篇。 (冯超)

【宋濂】 1310～1381。明代文学家、书法家。字景濂,号潜溪,别号玄真子、玄真遁叟、龙门子,浦江(今属浙江)人。少负文名,元至正九年(1349)被荐为翰林编修,他固辞不就。后被朱元璋召为江南儒学提举,授太子经。明洪武二年(1369)诏修《元史》,命充总裁。官至翰林学士承旨、知制诰。因案牵连,举家谪徙茂州,途中病死于夔州。博极群书,通经史,一代礼乐之制多所裁定。工书,行楷尤妙,兼善草书,亦知鉴赏书画。他擅长散文创作,著述颇富,有《宋学士文集》等。其画学思想集中体现在《画原》中,沿袭了理学家“文道合一”的思想,以儒家经世致用观点论画。谓画之起源,与书同道,二者殊途同归。他注重绘画的教育作用,主张绘画应“助名教而翼群伦”。他叙述了古代绘画的作用及后世之转变,慨叹同时期的画家“溺志于车马、仕女、花鸟、虫鱼、山林、水石”,“使古之意益衰”。因而提倡师古,同时认为“体规画圆,准方作矩,终为人之臣仆”,而崇尚形式上创新。 (冯志洁)

【王履】 1332～约1392。明代画家、诗人、医学家。字安道,号奇翁,又号畸叟、抱独老人,昆山(今属江苏)人。精医术,工诗文。善绘事,尤擅山水,早年以摹古为主,对马、夏画风的山水推崇备至。喜作小斧劈皴,行笔坚硬劲利,挺拔峻险,布置茂密。洪武十六年(1388)游华山,领略了大自然的壮丽风光和天然奇境,决心“屏去旧习,以意匠就天出则之”。在《华山图序记跋诗》中,王履表达了“吾师心,心师目,目师华山”的主旨,明确提出“师造化”之主张,在对古人“宗”与“不宗”,“形”与“意”的关系问题上发表了自己的见解。著有《医经溯洄集》、《伤寒立法考》等医籍。现存《华山图》(分藏故宫博物院和上海博物馆),上有《华山图序》、《游华山图记诗叙》及《自题跋语》等绘画理论记述和百余篇咏华山诗。 (冯志洁)

【朱同】 1336～1385。明代政治家、文学家、书画家。字大同,号紫阳山樵,又号朱陈村民,休宁(今属安徽)人。曾随父朱升隐居山林。洪武举人,任徽州府儒学教授,官至礼部侍郎。具文才武略,又擅长书画,时称“三绝”。懿文太子爱其书,甚重之。因遭人诬告,被朱元璋赐死。在论及书与画时,认为“画之与书非二道也”,关注两者之间自身特性并加以区别。强调绘画应更注重“形似”,“一从事乎书法,而不屑乎形似者,于画亦何取哉!斯不可偏废也”。评画关注“形似”,是对“形”、“意”关系的又一创见。著有《新安志》、《覆

瓿集》。（冯志洁）

【练安】 约1354～1402。明代政治家。字子宁，号松月居士，新淦（今江西新干）人。性英迈，志操不凡。洪武十八年（1385）进士。授修撰，累官吏部左侍郎，擢左副都御史。与方孝孺等为建文帝所重。成祖即位，缚安至，言语不逊，断其舌，仍不屈，遂被磔死，族其家，姻戚俱戍边。善文章，多才学，亦知书画。著有《练中丞集》（又称《金川玉屑集》），后人辑其有关画语编《子宁论画》。练安继承北宋以来文人画思想，要求绘画表达"雅人胜士"的意态情性，强调绘画的怡悦思趣作用，反映了一般士大夫画家的倾向。（冯志洁）



明·王绂《淇渭图》

【王绂】 1362～1416。明代画家。绂，一作芾，又作黻。字孟端，后以字行，号友石、青城山人、鳌叟、九龙山人，无锡（今属江苏）人。少为生员，生性好游。洪武时，因事被累，谪戍山西朔州达十余年。永乐初，以善书法而被荐，供事文渊阁，拜中书舍人。后归江南，隐居九龙山。博学工诗，能书善画。工山水，师法元代王蒙、盛懋、倪瓒，风格苍郁清润。尤擅墨竹，得文同、吴镇遗法，有"出姿媚于遒劲中，见洒落于纵横外"之评。著有《友石山房集》、《王舍人诗集》。《书画传习录》传其所撰。（冯志洁）

【岳正】 1418～1472。明代文学家、画家。字季方，号蒙泉，漷县（今属北京通州）人。正统十三年（1418）进士，授编修，进左赞善。天顺初，改修撰，命入内阁。因忤石亨、曹吉祥，谪钦州同知。将行，加罪戍肃州。成化初，诏复修撰。二年（1466）出知兴化府，致仕。博学多才，善诗文，工书画。字法精邃，大书尤伟；擅长画葡萄，世称绝品。所画葡萄乃托物寄兴，以资自修。旁及雕镌，悉臻其妙。著有《深衣注疏》、《类博杂言》、《类博稿》。画论著作《画葡萄说》，体现了士大夫文人画的思想。认为"画书之余也"，主张绘画是抒发画家主观情感和性情的"适趣写怀"载体，应当"在意不在象，在韵不在巧"。（冯志洁）

【吴宽】 1435～1504。明代诗人、散文家、书法家。字原博，号匏庵，长洲（今江苏苏州）人。宪宗成化壬辰科（1472）状元，入翰林，授修撰。曾侍孝宗东宫，孝宗即位，迁左庶子。预修《宪宗实录》。进少詹事兼侍读学士、吏部右侍郎，官至礼部尚书。死后谥文定。善诗文书画，尤工行书。作书姿润中时出奇倔，旷逸中尤显朴厚，规模苏轼，多有自得。他的绘画美学思想大多体现在题画诗中，其内容涉及题跋唐宋元诸家画作及吴门画家的作品。"补世道"是他对绘画作用的基本认识；他关注绘画对于现实生活的传神表现，推崇绘画体现画家的人品和胸次，强调画家观察客观物象与主观情感表现的融合。著有《丛书堂书目》、《匏翁家藏集》。现存书法作品有《饮洞庭山悟道泉诗》轴（藏故宫博物院）、《种竹诗》卷（藏上海博物馆）等。（冯志洁）

【朱存理】 1444～1513。明代文学家、收藏家、鉴赏家。字性甫，号野航，长洲（今江苏苏州）

人。早年从杜琼游，博学能文，和朱凯同称“二朱先生”。终身不仕，以藏书赏鉴为乐。访求异书秘册，手自缮录前辈诗文积百余家。精鉴别，富收藏，善书、画，尤精篆、籀、楷法。所著《珊瑚木难》是明代第一部私家书画收藏著录，始创详细著录款识题跋、辑录诗文著作的编撰体例，对明清书画著录的编著影响至为深远。编纂著作有《吴郡献征录》、《续编怀古录》、《名物寓言》、《茶具谱》、《存悔斋稿》、《楼居杂著》、《野航杂著》等。（冯志浩）

【都穆】 1459～1525。明代金石学家、藏书家、文学家。字玄敬，一作元敬，号南濠居士，吴县（今江苏苏州）人。少聪慧，及长泛览群籍，教授濠上（今安徽凤阳）二十年。弘治八年（1495）举人，弘治十二年（1499）进士，授工部主事。官至礼部主客司郎中，加太仆寺少卿致仕。喜收藏书籍、书画，精于赏鉴。曾奉使至秦中，访其山川形势、故官遗址，极力搜访金石遗文，摹拓缮写。家藏碑刻，甲于东南，一一加以摹拓，记录于文字，并加以品题。所著《南濠居士文跋》、《铁网珊瑚》、《寓意编》或著录名画法书，或品评论述，是研究古代画论的重要文献。另著有《周易考异》、《使西日记》、《金薤琳琅》、《都公谈纂》、《工部器皿志》、《南濠文略》、《南濠诗话》、《沧螺集》、《惠山集》等。

（冯志浩）

【文徵明】 1470～1559。明代书法家、画家。初名壁，一作璧，字徵明，以字行，更字徵仲，号衡山、停云，长洲（今江苏吴县）人。幼习经籍诗文，喜爱书画，文师吴宽，书法学李应祯，绘画宗沈周。出身于官宦世家，少时即享才名，与祝允明、唐寅、徐祯卿并称“吴中四才子”。十次应举落第，后受荐以贡生进京，待诏翰林院。画兼各体，青绿、水墨、工笔、写意均能入妙。与沈周、唐寅、仇英并称“吴门四家”。擅画山水，远师郭熙、李唐，近学吴镇，生平雅慕赵孟頫，每事多师之。主张绘画艺术自娱作用，审美上追求古雅意趣。要求画家“作家士气咸备”，重视人品气质，提倡画家创作“集众长以为己有，能自立意”。著有《莆田集》、《文待诏题跋》等。（冯志浩）

【杨慎】 1488～1559。明代文学家。字用修，号升庵，新都（今属四川）人。杨廷和之子。正德六年（1511）殿试第一，授翰林院修撰。世宗继位，任经筵讲官。预修《武宗实录》，禀性刚直，每



明·文徵明《古木苍烟图》

事必直书。嘉靖三年（1524），迁翰林院学士。因“议大礼”遭削籍，谪戍云南永昌卫。居云南三十余年。著述之富，多达近三百种，推为明代第一。所著考论经史、诗文、戏曲、书画，研究训诂、文字、音韵、名物等杂著多达近三百种。工书画，书法二王，画善写兰，并精于书画赏鉴。著有《升庵集》、《升庵外集》、《升庵遗集》、《墨池琐录》、《书品》、《丹铅总录》、《升庵画品》、《名画神品目》等。大体继承了唐宋论画传统，详于故实，间有考证。提出了“废古人之短，成后人之长”、“会心山水真如画，

巧手丹青画似真”的精辟见解。（冯志洁）

【文嘉】 1501～1583。明代画家。字休承，号文水，长洲（今江苏苏州）人。文徵明次子，初为乌程训导，后为和州学正。好作诗，精鉴赏，善刻石。工书，小楷清劲，亦善行书。画山水能传家法，钩勒轮廓方秀劲折，笔法清脆，疏简清远，颇近倪瓒。着色山水具幽澹之致，间仿王蒙皴染，秀润文雅。兼作花卉。嘉靖乙丑年（1565）奉令察看籍没严嵩书画珍玩，编撰成《钤山堂书画记》。（冯志洁）

【李开先】 1502～1568。明代收藏家、文学家、戏曲家。字伯华，号中麓，章丘（今属山东）人。嘉靖八年（1529）进士，历任吏部考功司主事、稽勋司员外、文选司郎中、太常寺少卿，并曾提督四夷馆。善诗文，与王慎中、唐顺之、陈束、赵时春、熊过、任瀚、吕高并称“嘉靖八子”。他因抨击当时执政的夏言和严嵩，嘉靖二十一年（1542）被削职归乡。在家筑亭园，结词社，征歌度曲，搜集戏曲及民间文学作品。家富藏书，蓄画极富，能鉴赏。著有诗集《闲居集》，散曲《中麓小令》等，传奇《宝剑记》，评论《中麓画品》以及《中麓拙对》、《中麓续对》、《诗禅》、《词谑》等。论画从笔法着眼，提出了“六要”、“四病”之说。能够独树一家之言，力排众议，提出“笔端有造化而胸中备万物”的主张，对浙派极力推崇，而于吴派有所批评，这在当时环境下实难能可贵。（冯志洁）

【何良俊】 1506～1573。明代文学家、书画家、戏曲理论家。字元朗，号柘湖，华亭（今上海松江）人。少为府学博士弟子员，笃志于学，二十年不下楼。嘉靖中以岁贡生入国学，授南京翰林院孔目。后因仕途屡不得意，辞去官职，归隐家乡，复居金陵、苏州，年近七十返归故里。自称与庄周、王维、白居易为友，题书房名为“四友斋”。善画山水，行笔清逸，而复工于赏鉴。著有《柘湖集》、《清森阁集》、《四友斋丛说》、《书画铭心录》等。后人辑录其论画之语曰《四友斋画论》。他重视人物画的教化功能，积极倡导山水画的怡悦情性的作用，主张“书画本同出一源”。论述山水画追求“笔力神韵兼备”，以荆浩、关仝、董源、巨然、李成、范宽为“正脉”，对马远、夏圭“院体”予以轻视。（冯志洁）

【徐渭】 1521～1593。明代画家、书法家、文学家。初字文清，改字文长，号青藤道人、天池山人、金回山人、山阴布衣、鹅鼻山人等，山阴（今浙江绍兴）人。出身于官宦世家，少年时天才超逸，二十岁考取秀才，八次乡试不中。为浙闽总督胡宗宪幕僚。后胡遭弹劾并在狱中自杀，闻后精神受到刺激，竟因误杀妻子入狱。曾自杀九次，几近癫狂。晚年以卖画为生，生活极其凄惨。工诗文、词曲、戏曲，著作颇丰。善书画，书法效仿米芾，笔意奔放。绘画上继承梁楷减笔和林良、沈周等写意花卉的画法，纵横狂放，笔简意浓。水墨淋漓，古拙淡雅，别有风致。兼绘山水，不拘绳墨，画人物亦生动。他的绘画风格独特，形象生动，自成一



明·徐渭《菊竹图》

家，开启了中国水墨写意画法的新途径，对后世影响极为深远。其绘画思想大多反映在绘画题跋之中。他主张“舍形而悦影”，“不求形似求生韵”；反对绘画上因袭前人的“鸟学人言”的做法；其论书曰：“自执笔至书功，手也；自书致至书丹法，心也；书原，目也；书评，口也。心为上，手次之，目口末矣。”这与其画学思想是一致的。著有《四声猿》、《南词叙录》、《徐文长全集》等。（冯志洁）

【王世贞】 1526～1590。明代文学家、史学家、书画鉴赏家、戏曲理论家。字元美，号凤洲，又号弇州山人，太仓（今属江苏）人。嘉靖二十六年（1547）进士，授刑部主事，万历中以右副都御史抚治郧。官至南京刑部尚书。好为古诗文，与李攀龙、谢榛等合称“后七子”。倡导文学复古运动，认为“文必秦汉，诗必盛唐”。主持文坛长达二十余年。家藏书甚富，精于鉴赏。他对于中国人物、山水、花鸟的发展变迁，名家绘画艺术均有系统独到的论述。认为书画相通，关注“书道”与“画学”对于自我情性的抒发表现；主张形似与气韵兼备，提出了“人物以形模为先，气韵超乎其表；山水以气韵为主，形模寓乎其中，乃为合作”的论断。其画学思想影响颇深。著有《弇州山人四部稿》、《艺苑卮言》、《凤洲笔记》、《世说新语补》、《全唐诗论》等。编辑有《王氏画苑》、《王氏书苑》。（冯志洁）

【李贽】 1527～1602。明代思想家、文学家、史学家。号卓吾，又号宏甫，别号温陵居士、溪美人等，泉州晋江（今属福建）人。原姓林，名载贽，籍河南，嘉靖三十一年（1552）中举后，改姓李。为避穆宗载垕讳，取名贽。初任河南共城（今河南辉县）教谕。历任国子监博士、礼部司务、南京刑部员外郎、云南姚安知府，万历八年辞官归隐，从事研究、讲学和著述。万历三十年（1602）以“敢倡乱道，惑世诬民”的罪名被下狱，自刎身亡。李贽的思想具有极强的独立性和反叛性，表现在文艺思想方面，他提出了“童心说”，认为天下至美的文学艺术作品均出自童心。强调“童心者，真心也”，主张文艺创作要“绝假还真”，抒发己见。这种提倡抒发自己内心真实独立情感的主张，对晚明文学艺术的思想和创作产生了重要影响。在诗画关系上提出了“画不徒写形，正要形神在。诗不在画外，正写画中态”的观点。著有《焚书》、《续焚书》、《藏书》、《续藏书》、《初潭集》、《李氏丛书》等三十余种。（冯志洁）

【王穉登】 1535～1612。明代文学家、书法家。字伯穀，号半偈长者、广长庵主、松坛道人、长生馆主等，先世江阴（今属江苏）人，移居苏州。少有文名，嘉靖年间入太学。四十三年（1564）至北京，辑《燕市集》。四十五年（1566）访慈溪、宁波，归著《客越志》。万历时曾召修国史，未赴。入文徵明门，继其后，主吴中词翰之席三十余年。诗文多写个人日常生活，为情性之作，风格接近公安派。书法行、草、篆、隶皆精，造诣深厚。初师文徵明，后涉宋元上追晋唐，临写各家，自成一体。著有《王伯穀全集》。辑有散套小令《吴骚集》。著《吴郡丹青志》，仿效朱景玄《唐朝名画记》体例，分列神、妙、能、逸四品，对明代活跃在苏州地区的画家作传品评。其论画讲求“画法贵得韵致而境界因之。全在纵横挥洒，脱尽画家习气为妙”。（冯志洁）

【高濂】 明代戏曲作家、收藏家。字深甫，号瑞南，钱塘（今浙江杭州）人。生卒年均不详，创作活动主要在万历前期。隆庆时，以太学生选补鸿胪寺官。建山满楼，庋藏古籍、书画及古器物。工戏曲、乐府，能诗文，兼通医理，擅养生。有关画论主要集中在《遵生八笺》之一的《燕闲清赏笺》篇中。书中提出了“天趣”、“人趣”、“物趣”的三趣说，视为不可缺一的赏鉴标准。重视画家情感作用，强调绘画须“神在形似之外，而形在神气之中”，“求神似于形似之外，取生意于形似之中”。另著有《雅尚斋诗草》、《芳芷楼词》、《玉簪记》、《节孝记》等。（冯志洁）

【莫是龙】 1537～1587。明代画家、书法家。字云卿，后以字行，更字廷韩，号秋水，又号后朋、碧山樵、贞一道人、云龙山人，华亭（今属上海松江）人。莫如忠子。秉承家学，十岁能文，十四岁补郡博士弟子，屡赴乡试不捷，以岁贡生终。性豪迈，工古文辞及书法、绘画。诗文宗韩愈、柳宗元，卓然成家。书法宗锺繇、王羲之及米芾，小楷精工婉媚，行草豪逸有态。善画，山水宗黄公望而能自辟蹊径，磊落郁葱，气韵清逸，别具风貌，为“松江画派”重要人物。深于画理，与董其昌、陈继儒等倡导山水画的“南北宗”之说。著有《石秀斋集》、《画说》、《笔麈》、《廷韩遗稿》，辑有《崇兰馆续帖》及散曲《南北宫词记》等。（冯志洁）

【詹景凤】 1537～1602。明代书法家、画家、

收藏家。字东图，号白岳山人、中岳山人、天隐生、大龙客，休宁（今属安徽）人。隆庆元年（1567）举人，初为江西南丰教谕，万历十六年（1688）迁南京翰林院孔目，擢吏部司务。万历二十六年（1598）任广西平乐府通判。能诗文，工书画。书法学王羲之父子，用笔不凡，端庄可敬。善草书，变化百出，不失古法。喜以书法写墨竹，一竿直上，瘦劲绝伦；山水仿黄公望、倪瓒，萧疏淡远，气韵古逸；亦能画折枝花卉，时人拟之文徵明。家富收藏，游历江南，得见诸名家书画藏品，阅历既富，鉴别能力较高。有关绘画美学思想及鉴定论述大多集中在所著《东图玄览》中。另著有《东图全集》、《詹氏小辨》、《六纬撷华》，辑有《画苑补益》等。

（冯志洁）

【屠隆】 1542～1605。明代戏曲家、文学家、书法家。字长卿，一字纬真，号赤水，别号由拳山人、一衲道人，鄞县（今浙江宁波）人。万历五年（1577）进士，任颍上知县，转为青浦令，后迁礼部主事，至郎中。万历十二年（1584）蒙受诬陷，削籍罢官。为人豪放好客，纵情诗酒，所结交者多海内名士，名列“中兴五子”。晚年，遨游吴越间，寻山访道，说空谈玄，以卖文为生。博学多才，工诗文，精戏曲，通音律，善书画。论画强调意趣，主张“意趣具于笔前，故画成神足，庄重严律，不求工巧而自多妙处”。认为“看画之法，如看字法”，“须着眼圆活，勿偏己见”。著有《凤仪阁乐府》、《画笺》、《栖真馆集》、《白榆集》、《由拳集》、《采真集》、《南游集》、《鸿苞集》等。（冯志洁）

【周履靖】 1542～1614。明代画家，藏书家。字逸之，初号梅墟，改号螺冠子、夷门，晚号梅颠居士、鸳湖钓徒，秀水（今属浙江嘉兴）人。少患羸疾，乡居未仕。专力为古文词，以千金庋藏古今典籍。日弄金石图史，引证考据。诗名噪海内，与王世贞、茅坤、屠隆、陈继儒、董其昌、项元汴等为莫逆交。善山水，兼精人物，尤工书法。著述极富，多达七十余种。有关绘画著作有《画评会海》、《天形道貌》、《淇园肖影》、《罗浮幻质》、《九畹遗容》、《春谷嘤翔》等。（冯志洁）

【孙鑛】 1542～1613。明代文学家。字文融，号月峰、湖上散人，余姚（今属浙江）人。万历二年（1574）会试第一，历任兵部左侍郎兼右都御史、总督蓟辽军务、经略朝鲜御倭，官至南京兵部尚书。被劾乞归，卒于家。通经史，工诗文，精书画。书学欧阳询，瘦劲不凡。著有《书画跋跋》六卷。时王世贞《书画跋》刊行，鑛又跋其所跋，论述辩义，补阙匡正。其间论说极有精理，针对时弊直陈己见，代表了作者书画理论主张和审美倾向。另著有《孙月峰先生全集》等。（冯志洁）

【王肯堂】 1549～1613。明代文学家、医学家、收藏家。字宇泰，号念西居士，又号损庵，金坛（今属江苏）人。明万历十七年（1589）进士，选庶吉士，授翰林院检讨，参与国史编修。万历二十一年（1589）因抗御倭寇事上书，被诬以“浮躁”降职，引疾归。万历三十四年（1606）经荐，补为南京行人司副，后转任福建布政司参政。博览群书，通晓经律，精研医学。书法深入晋人堂室。论画能针对当时画坛弊端，直抒已见。重神轻形，以为山水画是“高人逸士”对于自然景物的情感流露。推崇山水画的“南宗”画派，以为士大夫文人画当以此为师。重视绘画的规矩绳墨，提倡师古。著有《尚书要旨》、《论语义府》、《证治准绳》、《医学正宗》、《郁冈斋笔麈》等。辑《郁冈斋帖》数十卷，手自钩拓，为一时之冠。（冯志洁）

【董其昌】 1555～1636。明代画家、书法家、书画理论家。字玄宰，号思白、香光居士，谥文敏，华亭（今上海松江）人。“华亭派”的主要代表。少负盛名，明万历十七年（1589）进士，授编修，后出为湖广副使，官至南京礼部尚书，卒谥文敏。精鉴赏，工书画。书法初学颜真卿，继学虞世南，后博取魏晋诸家，自成一体，行楷尤妙，对后世书法影响极大。画山水初学黄公望、倪瓒，中年改宗董源、巨然，复集宋元诸家之长，独具一格。追求笔致墨韵，清润秀逸，体现出平淡天真的个性。他的画风影响中国山水画创作长达三百年。有关书画理论著述颇富，他关注画家的自身修养，主张“读万卷书，行万里路”、“以天地为师”、“以造物为师”，同时提倡摹习古人绘画作品。对于我国山水画发展体系提出全新的观点，以禅论画，创“南北宗”说，含有尚南贬北倾向。著有《容台集》、《容台别集》、《画禅室随笔》、《画旨》、《画眼》等。

（冯志洁）

【陈继儒】 1558～1639。明代文学家、收藏家、书画家。字仲醇，一字眉公，号麋公、麋道人、白石樵，华亭（今属上海松江）人。幼颖异，能文



明·董其昌《瑞芝图》

章。长为诸生，与董其昌齐名。二十九岁取儒衣冠尽焚弃之，结茅庐于昆山之阳，以隐士自居。工诗文、戏曲、小说、书画。喜鉴别，富藏书。书学苏轼、米芾。善写水墨梅竹，点染精妙，格调清逸。画山水笔墨简朴，气韵空远。在书画上追求“用笔用墨之妙”，主张“文人之画，不在蹊径而在笔墨”。与董其昌、莫是龙共同倡导“南北宗”之说，北派以李思训为代表，南派以王维为代表。尚南贬北，推崇文人画的笔墨韵致。著有《书画史》、《书画金汤》、《眉公秘笈》、《陈眉公全集》等。（冯志洁）

【范允临】 1558～1641。明代书法家、画家。字长倩，号石公，吴县（今属江苏苏州）人。万历二十三年（1595）进士，授南京兵部主事，改任云南提学使；万历三十二年（1604）迁任福建布政司参议。天启元年（1621）归居故里，筑室于苏州天平山，留连词文，与好友遨游于山水之间，藉书画怡情养性。工书，诸体俱佳，与董其昌齐名。善山水，初学文徵明，进而师法宋元诸家，终以山水名于世。他关注画家的自身修养，主张画家“胸中有书”，“自具丘壑”，“力追古人”。尝自跋画云：“余胸中有画，腕中有鬼。少时曾留心绘事，以领青衫不可得，退而屈首受书，遂弃之。今老矣，追忆往年笔墨，隐隐在目间，偶一拈弄，竟不类青山面孔。然随意涂抹，亦自有致，绝无画家蹊径。观者聊以当无弦之琴。”在绘画上主张远师宋元。著有《输廖馆集》。（冯志洁）

【李日华】 1565～1635。明文学家、画家、收藏家。字君实，号竹□，又号九疑，嘉兴（今属浙江）人。万历二十年（1592）进士，官至太仆寺少卿。性淡泊，工书画，善赏鉴，世称博物君子。尤工山水，其画用笔矜贵，格调高雅，宗法董源，兼取宋元大画家巨然、吴镇，自成名家。精于墨竹。著述颇富，论画注重画家的人品，强调作画时应“自写胸中逸气”，主张追求绘画的神似，提倡画家以造化为师。著有《恬致堂文集》、《紫桃轩杂缀》、《味水轩日记》、《六研斋笔记》、《恬致堂诗话》、《礼白岳记》、《蓬栊夜话》、《竹□画媵》、《竹□墨君题语》等。（冯志洁）

【谢肇淛】 1567～1624。明代文学家、藏书家。字在杭，号武林、小草斋主人，晚号山水劳人，长乐（今属福建）人。明万历二十年（1592）进士，历任湖州、东昌推官、南京刑部主事、兵部郎中、都水

司郎中、云南布政司左参政、广西左布政使。在任内他治理河流，亲理政事，整顿盐政，活跃经济，政绩显著。博学多才，擅长诗文，与徐𤊹、徐火勃、曹学佺等结社论诗。其诗清朗圆润，为当时闽派代表。酷嗜藏书，收集宋人文集颇富。一生勤于著述，写作大量笔记小品。著有《五杂组》、《文海披沙》、《北河纪略》、《史觿》、《小草斋诗话》、《小草斋集》、《方广岩志》、《滇略》、《百粤风土录》、《长溪琐语》、《太姥山志》、《支提山志》等近二十余种。在《五杂组》中，极力反对当时画坛上一味追求“意趣”，而轻视人物画和花鸟画的倾向。推崇古人之画，批评时人之不足。在文人画盛行环境下，这些主张是具有积极意义的。 （冯志洁）

【恽向】 1568～1655。明代画家。原名本初，字道生，号香山，武进（今江苏常州）人。崇祯末年举贤良方正，任内阁中书。明清之际，弃官隐居，与江南文人相唱和，专于绘画创作和理论研究。工书画，山水宗董源、巨然，意在倪云林、黄公望之间。悬笔中锋，骨力圆劲。晚年惜墨如金，挥洒如意，妙合自然。因常往来齐、鲁间，曾登泰岳，得山水雄浑之气。恽向认为绘画应是传神为主，主张通过画家的主观情思的策动来熔铸绘画所表现物象的精神。以为画之“意”的极界是“无意”，追求“至平、至淡、至无意”的境界。主张学习古人，但反对“食古不化”、“泥古不变”。所言“疏中密，密中疏”之见，颇为精辟。著有《画旨》四卷。

（冯志洁）

【袁宏道】 1568～1610。明代文学家。字中郎，又字无学，号石公，又号六休，荆州公安（今属湖北）人。明晚期文学“公安派”的创始人，与其兄宗道、弟中道合称为“公安三袁”。万历十六年（1588）中举人。曾问学李贽，引以为师。万历二十年（1592）中进士，历任吴县令、礼部仪制司主事、吏部验封司主事转考功员外郎、稽勋郎中等职。公安派文学主张的核心是“独抒性灵”，强调个性表现，要求“一一从自己胸中流出”，这种思想也影响到了袁宏道对绘画的看法。在绘画方面，他反对师法古人，认为“善画者师物不师人，善学者师心不师道，善为诗者师森罗万象，不师先辈”。著有《敝箧集》、《锦帆集》、《解脱集》、《广陵集》、《瓶花斋集》、《潇碧堂集》、《破砚斋集》、《华嵩游草》、《袁中郎全集》等。他的有关绘画的论述集中在《瓶花斋论画》中。 （冯志洁）

【李流芳】 1575～1629。明代画家、文学家。字长蘅，一字茂宰，号檀园，又号香海、慎娱居士，歙县（今属安徽）人，侨居嘉定（今属上海），移居常熟（今属江苏）。万历三十四年（1606）举孝廉。工诗文书画。画山水学黄公望、吴镇，出入宋元，逸气飞动，笔墨苍劲清标，墨气淋漓，风格峻爽朗逸。有“分云裂石”之势。其写生亦有别趣。书法学苏东坡，矫洁遒媚。又精篆刻，宗文彭，与何震齐名。诗词文赋，风格清新典雅。他关注绘画自身意义，认为“画会之真山真水总不似，画会之古人总不似，画会之诗总不似”。著有《檀园集》、《西湖卧游图题跋》等。 （冯志洁）



明 · 李流芳《山水花卉图》（之一）

【张丑】 1577～1643。明代书画收藏家、鉴定家。原名谦德，字叔益，后改名曰丑。字广德，号青甫、青父、米庵，昆山（今江苏昆山）人。出身收藏世家。善鉴藏，知书画。所著《清河书画舫》，详载博引，考鉴极精，是考察我国古代书画名迹收藏流传情况及鉴定考证的重要著作。其间论画，强调“理趣”兼备。认为“鉴赏二意，本质不同”，“赏以定其高下，鉴以辨其真伪”。 （冯志洁）

【唐志契】 1579～1651。明代画家。字玄生，又字敷五，广陵（今江苏扬州）人，一作海陵（今江苏泰州）人。精绘事，擅鉴赏。画山水，无师自学，常游名山大川，坐卧其下，因而对自然山水有着真切的体会。画笔清远，树石简洁，苍润有致，有元人风韵。性嗜石，有米颠（芾）之癖。他认为

山水画创作是“风流潇洒之事”，重视自然山水与客观自我的融合，强调画山水要善于得“山水之真情性”及“山林逸趣”，进而认为“山性即我性，山情即我情”，“水性即我性，水情即我情”。对于山水画技法也有不少创见。著有《绘事微言》。（冯志洁）

【顾凝远】 1580～约1655。明代画家。字诞伯，号青霞，长洲（今江苏苏州）人。活动于明末清初画坛。少负奇才，长而好学。博学广识，精于画理。工山水，师法董源、巨然，出入荆浩、关仝。好蓄商周秦汉文物。著有《画引》。其论述涉及兴致、气韵、笔墨、生拙、枯润、取势等，颇为精辟。强调绘画以追求气韵生动为目的，关注绘画表现形式的审美意趣。（冯志洁）

【蓝瑛】 1585～约1666。明代画家。字田叔，号蝶叟、石头陀、山公、万篆阿主者、东园蝶叟、西湖外史，钱塘（今浙江杭州）人。出生寒微，少年游艺，广交各地书画名流。工书善画，擅长山水、花卉、兰石、人物，尤以山水著名。其山水法宗宋元诸家，师黄公望尤为致力，又能自成一家。其作品落笔纵横奇古，风格秀润。晚年作品渐趋苍劲疏宕。既有职业画家技艺精熟的一面，又有文人画家清新雅洁的风韵。为“武林派”领军人物，学其画风者甚多，有陈洪绶、王奂、冯湜、洪都等。曾收集明末清初画家数百人资料，对《图绘宝鉴》进行增补，后与清初诸家增补辑成《增广图绘宝鉴》刊行。他十分注重对古人笔墨的模仿，提出“绘画必须从古人笔墨留意一番，始可言画家也”。

（冯志洁）


明·蓝瑛《青绿山水图》

【沈颢】 1586～1661后。明代画家、文学家。一作灏，字朗倩，号石天、朗道人，吴县（今江苏苏州）人。补博士弟子员。性豪放，博雅多闻。早岁薙发为僧，中年还俗。工诗文，善书法，精绘事，深研画理。画山水，笔墨秀雅，立壑奇突。临摹诸家，位置严整。图绘小景淡远清旷，画风近沈周。论山水画源流与董其昌同，亦分南北二宗。要求绘画“揾之有神，摸之有骨，玩之有声”以达到“味外取味”的境界。注重画家的修养，提出“称性之作”的艺术追求。主张师自然而法古人，提倡临摹古人不在形似而在神会，发出了“似而不似，不似而似”的独特创见。重视绘画题款，将其提升到关乎绘画整体图式审美的高度加以论述。著有《画麈》、《画传灯》、《枕瓢》、《焚砚》等。（冯志洁）

【李式玉】 明代学者。字东琪，生卒及生平事迹均不详。活动在嘉靖、万历年间。著有《赤牍》、《四十张纸牌说》。他批评当时的绘画“多雷同而少变化，其丘壑布置，千幅如一”。以为“可传者少”。他重视画家对于自然生活的观察体悟与师法古人优秀作品的重要意义。对于吴门画家高度概括的笔墨表现能力大加赞赏。（冯志洁）

【张岱】 1597～1679。明代文学家、藏书家、史学家。又名维城，字宗子，又字石公，号陶庵、蝶庵居士、六休居士，山阴（今浙江绍兴）人，居于杭州。出身官宦世家，家富藏书。博洽多通，经史子集，无不该悉；天文地理，靡不涉猎。喜游山水，于戏曲、音乐、收藏无所不好。明亡后寄居山林，隐而著述。其散文洒脱灵动，遣词新奇，寓情于景，

造诣极高，反映了当时文人士大夫的审美趣味。他品诗评文论艺，常以冰雪为喻，崇尚生气、真气。认为“自弹琴拨阮，蹴鞠吹箫，唱曲演戏，描画写字，作文做诗，凡百诸项，皆藉此一口生气。得此生气者，自致清虚；失此生气者，终成渣秽”。他还崇尚空灵，认为冰雪之气，“受用之不尽者，莫深于诗文。盖诗文只此数字，出高人之手，遂现空灵；一落凡夫俗子，便成臭腐”。张岱认为诗文书画的创作，均不能刻意为之，强求其好：“若以有诗句之画作画，画不能佳；以有画意之诗为诗，诗必不佳。”进一步论述说：“天下之有意为好者，未必好；而古来之妙书妙画，皆以无心落笔，骤然得之。”他对于诗、书、画的关系论述尤见新意。著有《琅嬛文集》、《陶庵梦忆》、《西湖梦寻》、《三不朽图赞》、《夜航船》及历史著作《石匮书》等。（冯志洁）

【陈洪绶】 1598～1652。明代画家、书法家、文学家。幼名莲子，一名胥岸，字章侯，号老莲，别号小净名，晚号老迟、悔迟，又号悔僧、云门僧、九品莲台主，诸暨枫桥（今属浙江）人。出身官宦世家，幼年早慧，诗文书法俱佳，曾随蓝瑛学画花鸟。崇祯三年（1630）应会试未中，十五年以捐赀入国子监，召为舍人。奉命临摹历代帝王图像，因而得纵观内府所藏古今名画，技艺益精，名扬京华，时与北方崔子忠齐名，世称“南陈北崔”。明亡，清兵入浙东，削发为僧，一年后还俗。晚年学佛参禅，在绍兴、杭州等地以卖画为生。秉性傲兀怪诞，生活放纵不羁。擅长人物，精工花鸟，兼能山水，是明末富有革新精神和艺术风格独创的画家。所画人物，构图简括，形象奇古，造型夸张，钩线劲挺，风格雄健，个性特征强烈，其造型和色彩富于装饰意趣。他主张广泛师法古人，强调融会贯通，不为成法所拘，认为作画“如以唐之韵，运宋之板，宋之理，得元之格，则大成矣”。著有《宝纶堂集》、《避乱草》等。（冯志洁）

【江元祚】 明代藏书家。字邦玉，号横山六松长，钱塘（今浙江杭州）人。生卒年不详，活动在崇祯年间。筑草堂于西溪横山堂上，建藏书楼名为“拥书楼”，广储图史，辑校典籍。喜诗文，与四方名人高士往来赠诗酬唱，终日不尽。与项圣谟合编《墨君题语》二卷，题句多为墨竹，间有画松兰者。著有《宗傳图考》、《诵经威仪》、《全孝图说》，编辑有《孝经大全十集》、《玉台文苑》、《孝经汇目》等。（冯志洁）



明·陈洪绶《对镜仕女图》

【鲁得之】 1585～1660。明代画家、书法家。初名参，字鲁山，后以字行。更字孔孙，号千岩、竹史、千岩道人、西湖鲁子，钱塘（今浙江杭州）人，侨寓嘉兴（今浙江嘉兴）。李日华入室弟子。能诗文，善书画。书法从欧阳询、颜真卿入门。擅写墨竹，从吴镇得法，上窥文同、苏轼，笔法清秀，形态逼真，以笔简为贵。亦善画兰，纵笔自如，俱极潇

洒。晚患臂疾，以左手写竹，风韵尤佳。对于画竹论述尤多，要求画竹从情、理、势中求意趣、墨韵，主张“写梅取骨，写兰取姿，写竹直以气胜”。重视画家的主观情思与客观形象的情景交融，反对单纯追求笔墨意趣的玩味。强调以书法入画，他说：“凡写竹干如篆，固矣。而剔枝用行草法，则参差生动”。著有《鲁氏墨君题语》、《竹史》、《细香居集》。传世画作有《兰石丛篁图》轴、《为王石谷作墨竹图》（均藏上海博物馆）等。（冯志洁）

【项圣谟】 1597～1658。明代画家、鉴赏家。初字逸，后字孔彰，号易庵，别号胥山樵、松涛散仙、大酉山人、莲塘居士、存存居士、鸳湖钓叟、逸叟等，秀水（今浙江嘉兴）人。著名收藏家项元汴之孙。幼承家学，工画善诗，曾以秀才进国子监读书，明亡后以卖画为生。擅长山水、人物、花卉，尤以山水画见长。初学文徵明，进而追摹宋元名家，笔法融会了宋人用笔的细密严谨和元人的空灵韵致，设色明丽，风格清隽，论者谓士气、作家二者兼备。其作品风格鲜明，在明清之际的画坛上独树一帜。著有《朗云堂集》、《清河草堂集》，与江元祚合编《墨君题语》。（冯志洁）



明·项圣谟《大树风号图》

【孙凤】 明代书画装裱工。字鸣岐，长洲（今江苏吴县）人。生卒年不详，活动在明晚期。雅善装潢，颇喜读书。人有以古昔书画求装潢者，则录其诗文跋语，积久成帙，编撰而成《孙氏法书名画钞》。此书分列法书、名画。法书录原文及题跋，名画仅录题记，是惟一一部由书画装裱工人编撰的书画著录书籍。（冯志洁）

【赵琦美】 1563～1624。明代收藏家、校勘家、目录学家。原名开美，字仲朗，号玄度，又字如白，号仲郎，自号清常道人，常熟（今属江苏）人。用贤子，以父荫补官南京督察院照磨，累迁刑部郎中。好聚书，筑脉望馆，收藏富极一时。著有《铁网珊瑚》、《洪武圣政记》、《伪吴杂记》、《脉望馆藏书目》、《容台小草》、《和禅诗》等。（冯志洁）

【郁逢庆】 约1573～约1640。明代书画收藏家。字叔遇，别号水西道人，嘉兴（今属浙江）人。著有《郁氏书画题跋记》，成书于崇祯七年（1643）。此书乃纪其所见唐宋元明法书名画，抄录题跋，汇集而成。书中汇录了许多绘画题跋，是古代画论的宝贵资料。书中著录的很多作品流传至今，对于研究考察古代书画名迹收藏流传及鉴赏具有重要参考价值。（冯志洁）

【汪砢玉】 1587～?。明代收藏家、书画家。字玉水，号乐卿，自号乐闲外史，徽州（今安徽歙县一带）人，寄居秀水（今浙江嘉兴）。崇祯年间官山东盐运使判官。父爱荆，与项元汴友善。收藏古籍、法书名画富于一时。著有《珊瑚网》，著录自藏、眼见、抄集的书画，详录款识、题跋及诸藏家收藏品目，间有自撰的画论跋语。书中搜集编辑诸家所藏书画品目，前所未有，此为创格。（冯志洁）

【朱之赤】 明代收藏家。字卧庵，号烟云逸史、卧庵道士、卧翁、卧道人，休宁（今属安徽）人，侨寓长洲（今江苏苏州）。生卒年不详，活动在明万历至清代康熙年间。家中所藏书籍、书画极富。

少为诸生，明亡，乃弃举业，为南京朝天宫道士。精鉴别，能书法，通天文术数。著有《朱卧庵藏书画目》。（冯志洁）

【孙承泽】 1592～1676。清代书法家、书画鉴藏家。字耳伯，一作耳北，号北海，又号退谷，别号退谷逸叟等，室名万卷楼，山东益都人。家富收藏书籍、碑帖、书画，精书画鉴别，工书。著有《庚子销夏录》八卷。所收作品多为作者自家所藏，间录所见。（褚庆立 李淑辉）

【王时敏】 1592～1680。明末清初画家。字逊之，号烟客、西庐老人，江苏太仓人。明代大学士王锡爵孙。以祖荫仕太常寺奉常，人称“王奉常”。入清不仕，以书画自娱。擅画山水，与董其昌、王鉴、程嘉遂、李流芳等共称为“画中九友”，且为清初“四王”和“清六家”之一。家富收藏，每遇名迹，即不惜重金搜求，曾遍摹家藏的宋、元真迹，“每得一秘轴，闭阁沉思”，曾得到董其昌等人的指点。重传统，崇古法，当时和王鉴推为画坛领袖。著有《王烟客全集》、《西田集》、《王奉常书画题跋》、《西庐画跋》等。（褚庆立 李淑辉）



清·王时敏《虞山惜别图》

【王鉴】 1609～1677。明末清初画家。字玄照，后改字圆照，一作元炤，号湘碧，别号染香庵主，室名染香庵，太仓（今属江苏）人。王世贞曾孙，崇祯六年（1633）举人，后仕廉州知府，入清不仕。出生于书香门第，画工山水，与时敏同以临古擅长。家富收藏，名迹甚富，为清初“四王”之一。



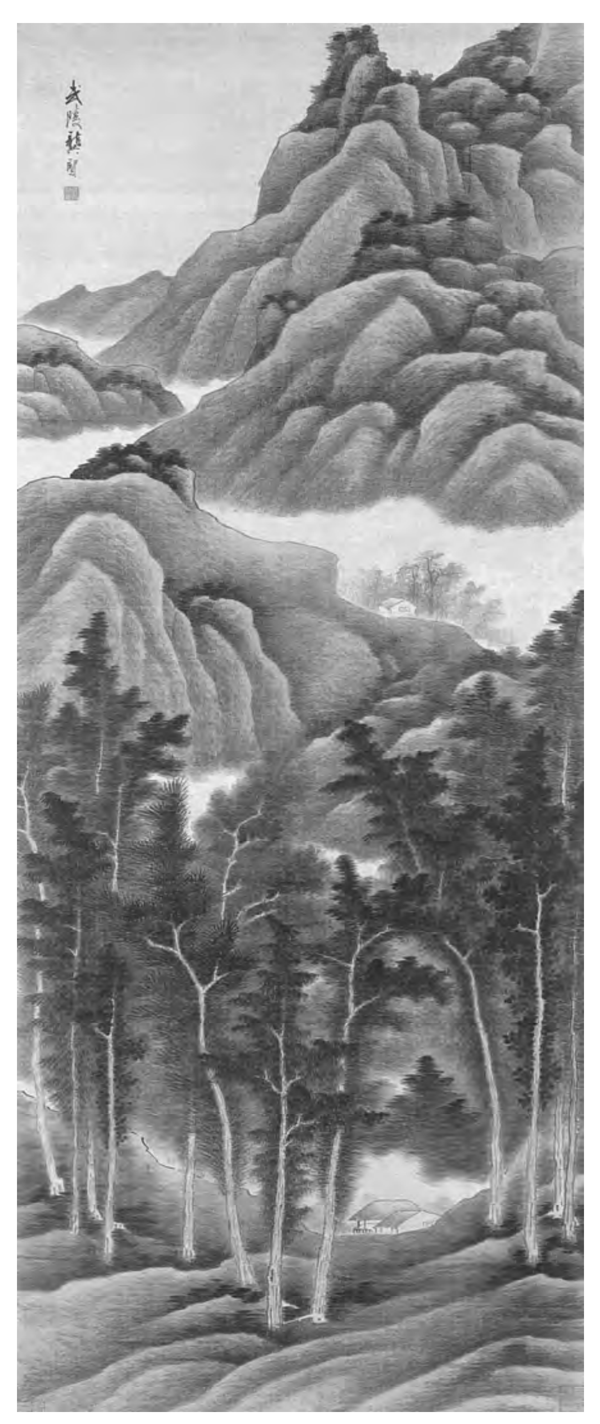
清·王鉴《云山图》

著有《染香庵集》、《染香庵画跋》、《四声纂句》等。

（褚庆立　李淑辉）

【龚贤】 1618～1689。清代画家。又名岂贤，字半千，号野遗、柴丈人，江苏昆山人，流寓金陵。居清凉山半亩园，以课徒为生。工画山水，取法董源、吴镇，能重视写生，自开生面。用墨层层染渍，浓郁苍润。后人把他与樊圻、高岑、邹喆、吴宏、叶欣、胡慥、谢荪合称“金陵八家”。兼工诗文。善用墨，继承与发展宋人“积墨法”，形成了浑朴中见秀逸的积墨风格。著有《画诀》、《龚半千课徒画稿》、《草香堂集》、《半亩园诗草》、《半亩园尺牍》等。均为画家经验之谈，总结了山水画基本技法，所论树石画法独多，对于初学者很切实用。

（褚庆立　李淑辉）



清・龚贤《夏山过雨图》

【傅山】 1607～1684。清代书法家、画家。字青竹，后改青主，别号公它等，阳曲（今山西太原市）人。在诗、文、书、画诸方面，造诣颇深。傅山的书法各体皆精妙。尝语人曰：“宁拙毋巧，宁丑毋媚，宁支离毋轻滑，宁直率毋安排”。所画山水、梅、兰、竹等，均精妙，被列入逸品之列。著有《霜红龛集》十二卷、《荀子评注》以及今人辑注《傅山论书画》。（褚庆立　李淑辉）

【吴其贞】 1609～1678。清代鉴藏家、古董商人。字公一，号寄谷，室名梅景书屋，安徽新安人，一说休宁人。少读书，嗜好骨董，于崇祯至顺治年间经营古书画，时来往于江、浙、皖诸地，与当时诸名鉴藏家过从甚密，善鉴别书画。曾收藏过不少极高艺术价值的名迹，如黄公望的《富春山居图》从火中抢救后成了两段，他辗转收藏过其中一段。著有《书画记》。该书所记载的晋、唐、宋、元古代书画作品，是我们今天在书画鉴藏和鉴定方面的宝贵资料。（褚庆立　李淑辉）

【周亮工】 1612～1672。清代文学家、篆刻家、书画鉴藏家。字元亮，号栎园，河南祥符（今河南开封）人，后寓居金陵（今南京）。崇祯十三年（1640）进士，入清累官两淮盐运使、福建按察使、布政使、户部右侍郎，终江宁督粮道。善古文、工书画、精篆刻。书善分隶、草书，画善山水，风致秀润而有逸韵。精鉴赏，家藏书籍、字画、篆印极富。著有《读画录》、《赖古堂集》、《印人传》。

（褚庆立　李淑辉）

【郭础】 活跃于明万历至清康熙年间，生卒年不详。清代画家。字石公，号横山，扬州江都（今江苏江都）人。明朝崇祯举人，清顺治九年（1652）及进士第，官至顺德知府。家境富有，喜好收藏书画，且藏善本书数千册。工诗文，擅书法，喜画山水，笔法腴润，近似李流芳。编著有《历朝画识》、《集陶诗》。其中《画法年纪》是其与程邃共同编撰的，与《历朝画识》实为一书，前为画法年纪，载历代

善画者姓氏,且列有小传。（褚庆立　李淑辉）

【刘体仁】 1618～1677。清代画家、书画鉴藏家。字公勇,号蒲庵,室名七颂堂,安徽颍川(今安徽阜阳)人。崇祯举人,顺治十二年(1655)进士,吏部主事,吏部考功郎中。性嗜古,喜藏书,精鉴赏金石、书画、古器物。善画山水,萧疏旷远,寄兴天真,家常畜画师代为捉刀。著有《七颂堂识小录》等。（褚庆立　李淑辉）

【徐沁】 活跃于明天启至清康熙年间,生卒年不详。清代绘画理论家。字冰浣,号埜公,别号委羽山人,会稽(今浙江绍兴)人,一作余姚人。崇祯中为诸生,明亡后尝投黄宗羲所募集"世忠营"效力,抗清兵败后,隐居委羽山麓,以躬耕、灌园自给。顺治中见明室复国无望,遂以著述排遣忧郁。著有《明画录》。（褚庆立　李淑辉）

【方亨咸】 活跃于明天启至清康熙年间,生卒年不详。清代画家。小字姐哥,字吉偶,号邵村,号龙眠、心童道士,安徽桐城人。少詹事拱乾子。顺治四年(1647)进士,累官御史。能文,书精小楷,画山水仿黄公望,与程正揆、顾大申时称鼎足,曾绘《百尺梧桐卷》。花鸟意态如生,擅画雀雏,生动自然。平生足迹几遍天下,所作不规矩于古人。著有《邵村论画》等。（褚庆立　李淑辉）

【王宏撰】 1622～1702。清代绘画鉴藏家。又名王弘撰,字文修,一字无异,号山史,别号待庵、山翁等,室名读易庐、砥斋,陕西华阴人。少年读书华山下,精研易理,崇祯时为博士弟子员,后与顾炎武相识,投合无间。康熙十八年(1679)召博学鸿儒科试,以病辞而不赴。精通经史,工于诗文,对金石之学颇有修养,兼工书法,行草逼似王羲之,而兼具颜真卿与米芾笔意。善于鉴赏法书名画,尤喜品画,以为画虽一艺,古人以之澄怀观道,不可与他玩好之物等视。著有《砥斋集》等。其中《砥斋题跋》是《砥斋集》卷二录出另行刊印之本,为其题书籍、书画、碑帖之作,共六十七则,且以论画者为多。（褚庆立　李淑辉）

【笪重光】 1623～1692。清代画家。字在辛,号江上逸史、江上外史,自称郁冈扫叶道人,晚居茅山学道,改名传光,号逸光、逸叟,别号铁瓮城西逸叟等,室名松子阁、郁冈精舍,江苏丹徒(今江苏镇江)人。工诗,精古文辞,朴健豪放。书画名重一时,书法苏、米,笔意超逸,与姜宸英、汪士铉、何焯齐名,称四大家。善画山水,其情逸趣,横溢笔端,肥而不俗,湿而不涸。兼写兰竹,家富藏书,庋有碑帖、书画,精鉴赏。著有《画筌》、《书筏》、《东书堂帖》、《茅山志》等。其中《画筌》是其所著山水画论,该书荟萃历代画论画法,去粗存精,并用骈体文字写成,便于记诵,堪称画论中杰作。（褚庆立　李淑辉）

【朱耷】 1626～1705。明末清初画家、书法家。字刃庵,号雪个、个山、个山驴、八大山人等,江西南昌人。清初画坛"四僧"之一。为明宁献王朱权九世孙,明亡后,落发为僧,法名传綮,一生对明忠心耿耿,以明朝遗民自居,不与清合作。于绘画、书法、诗文、篆刻都有很高的造诣。其画笔墨简朴苍劲,意境荒凉寂寥。著有《八大山人诗钞》。（褚庆立　李淑辉）



清·朱耷《杂画图》(之一)

【顾复】 活跃于明崇祯至清康熙年间,生卒年不详。清代画家、绘画鉴赏家。字来侯,号方泾上农,籍贯不详。爱好书画,与王烟客、吴子敏、王石谷为友,善鉴赏书画。著有《平生壮观》。（褚庆立　李淑辉）

【姜宸英】 1628～1699。清代画家、绘画理论家。字西溟,号湛园,又号苇间,室名真意堂、老易斋等,浙江慈溪人,中年寓居苏州。康熙三十六年(1697)赐进士第三名,授编修年已七十。精经史之学,善诗文,初以布衣荐修《明史》,与朱彝尊、

严绳孙称“三布衣”。工书画，精于鉴赏。画工山水，笔墨遒劲，气味幽雅。著有《湛园札记》、《书谱》、《湛园藏稿》、《姜先生全集》等。其中《湛园题跋》是其题书画、碑帖之作，共六十五则，代表了其书画上的见解。（褚庆立　李淑辉）

【朱彝尊】 1629～1709。清代文学家、画家、书画鉴藏家。字锡鬯，号竹坨，又号醧芳（一作醧舫）、鸥舫，别号长芦钓叟、小长芦钓鱼师、金风亭长、松风老人、第六十一洞天武夷仙掌峰天游观道士，室名曝书亭、娱老斋、醧坊等，秀水（今浙江嘉兴）人。康熙十八年（1679）以布衣召试博学鸿词科，授翰林院检讨，充《明史》纂修官，与姜宸英、严绳孙合称“海内三布衣”。工诗，与王渔洋称南北二大宗。工书画，书善八分，画工山水，烟云苍润得书卷气。家富藏书，累庋八万余卷，晚亦藏有书画。精研经学，深于考证金石。著作甚富，著辑约四十余种，有《曝书亭书画跋》、《论画绝句》等。（褚庆立　李淑辉）

【原济】 1630～1724。明末清初的画家、绘画理论家。俗姓朱，名若极，小字阿长，年幼为僧，法名原济，一名元济，字石涛，号大涤子，自称苦瓜和尚。明宗室靖江王赞仪之十世孙，朱守谦子，广西全州人。早年屡游安徽敬亭山、黄山；中年住南京；晚年定居扬州卖画。工诗文，善书画。擅画山水，兼工兰竹、花果、人物。其山水不局限于师承某家某派，而广泛师法历代画家之长，又注重师法造化。笔法流畅凝重，用墨酣畅淋漓，构图善于变化，笔墨恣肆，意境苍茫新奇，生意盎然，一反当时仿古之风。对扬州八怪和近代中国画影响很大。著有《石涛画语录》和后人所辑的《大涤子题画诗跋》，对画论有深入研究。其中《石涛画语录》又名《苦瓜和尚画语录》，共十八章。以“一画”论为核心，贯穿始终，论述了绘画创作上的许多重大问题，为清代绘画艺术的一部重要理论著作。（褚庆立　李淑辉）



清·原济《山水》

【王翚】 1632～1717。清代画家。字石谷，



清·王翚《芳洲图》

别号耕烟散人、乌目山人、剑山樵客、清晖主人，室名清晖阁，江苏常熟人。为“四王”和“清初六家”之一。家数世为儒，皆善画。幼喜丹青，初拜张珂为师，专仿黄公望，后师王鉴、王时敏，临摹不少宋、元名迹，学各家技法冶为一炉。作品多仿古，却风格清丽深秀；晚年脱落，转有苍茫之致。偶写花卉、竹木，亦秀隽有致。以布衣征召供奉内庭，主持绘《南巡图》十二大卷，御书“山水清晖”四字宠之，三年后完成，遂荣归故里，以画终其一生。从学者很多，有“虞山派”之称。著有《清晖画跋》，辑有《清晖赠言》、《清晖阁赠贻尺牍》，与恽寿平合著《画筌评》。其中《清晖画跋》共九十六则，系后人辑集王翚画跋和论画语录而成，多出自经验心得。（褚庆立　李淑辉）

【吴历】 1632～1718。清代画家。原名启历，字渔山，别号墨井道人、桃溪居士，又称天学修士，室名墨井草堂，江苏常熟人。初信佛教，后改信天主教。少学画于王鉴、王时敏，深得王鉴的墨法。善诗文，工书画。书法苏轼。擅画山水，宗黄公望、王蒙，得王时敏正传，中年萧疏淡远，晚年喜用干笔焦墨，画面苍浑厚重，气韵沉郁。其绘画虽然早年一味追摹宋元，但终能自成一家法。后人把他与王时敏、王鉴、王翚、王原祁、恽寿平合称为“清六家”或“四王吴恽”。所著《墨井画跋》共六十三则。前十则不尽为跋画作，后有数则记澳门风土，与题画无关；余则题其自作，多体验有得之言。（褚庆立　李淑辉）



清·吴历《晴云洞壑图》

【恽寿平】 1633～1691。清代画家。名格，字寿平，以字行，改字正叔，号南田，别号云溪外史等。江苏武进(今常州)人。幼承家学，随伯父恽向学画，入清以后，以绘画为业。山水师法黄公望、王蒙两家笔法，荒率中见秀润。后改学花竹、禽鸟，以北宋徐崇嗣没骨法为宗，一洗时习，独开生面，为写生正派，海内宗之。其所运用的“纯没骨”画法从根本上变革了传统的先钩线后填色的“钩勒法”，不仅花、叶纯用彩色描画，石头也渗以花青、淡赭。用笔上亦极精工细致，区别于信笔挥洒的写意。其作品皆色彩鲜明透丽，别有趣味。与唐于光等被称为恽派(亦称“常州派”)。后人把他与四王、吴历合称为“清六家”或“四王吴恽”。著有《南田画跋》、《题画诗》、《南田诗钞》、《瓯香馆集》、《画筌评》(与王翚合著)。其中《南田画跋》一名《瓯香馆画跋》。其题跋虽片言短语，却富有美学哲理。（褚庆立　李淑辉）

【宋荦】 1634～1713。清代诗人、画家、书画鉴赏家。字牧仲，号漫堂，别署完庵，别号白马客商、绵津山人，晚号西陂老人、西陂放鸭翁，室名钓家、渌波村等，河南商丘人。工诗词，是清代学宋诗派中的重要诗人。善收藏，精于鉴赏。顺治十二年(1655)首次游江南，购取大批秘籍、书画名迹，朝夕研求，遂悟画法。山水笔墨苍秀，疏松有致；水墨兰竹，潇洒清逸，尤为超妙脱俗。著作甚多，有《西陂类稿》、《漫堂说诗》、《枫香词》等三十多种。《漫堂书画跋》由《西陂类稿》部分内容辑成一卷，其中跋画为十八篇。（褚庆立　李淑辉）

【吴升】 活跃于明崇祯至清康熙年间，生卒年不详。清代书画鉴藏家。字子敏，吴郡(今江苏苏州)人。自少好古鼎彝法物，尤精鉴别古书画，

尝从王时敏游，因得研搜翰墨，评次丹青。后游京师，与孙承泽、梁清标相引以为重，共数晨夕者有年，游艺苑间，历览益多，遂善鉴鼎彝法物，亦知书画之理，时推海内第一。以古董为业，但文采可诵。著有《大观录》。该书成于康熙五十一年，宋荦作序。（褚庆立　李淑辉）

【王毓贤】 活跃于明崇祯至清康熙年间，生卒年不详。清代画家。字星聚，汉军镶红旗籍，三韩（今内蒙古喀喇沁旗）人。以吏才精敏，累历湖广按察使、贵州布政使。公余之暇，雅耽图画，落笔苍秀有致，复喜赏鉴。纂有《绘事备考》，为其任湖广按使时所作。该书将张彦远《历代名画记》、夏文彦《图绘宝鉴》、韩昂《图绘宝鉴续编》三书折衷合为一编，且对缺载画家进行了增补，体现了其价值。（褚庆立　李淑辉）



清·王原祁《仿大痴山水图》

【周在浚】 1640～1697。清代书画鉴藏家。字雪客，号黎庄，别号遗谷、耐庵、密庵，室名秋水轩，河南祥符（今开封）人，寓居金陵（今南京）。亮工长子，任太原府经历。夙承家学，淹通史传。在浚尝注南唐书十八卷，为王士祯所称。著有《烟云过眼录》。（褚庆立　李淑辉）

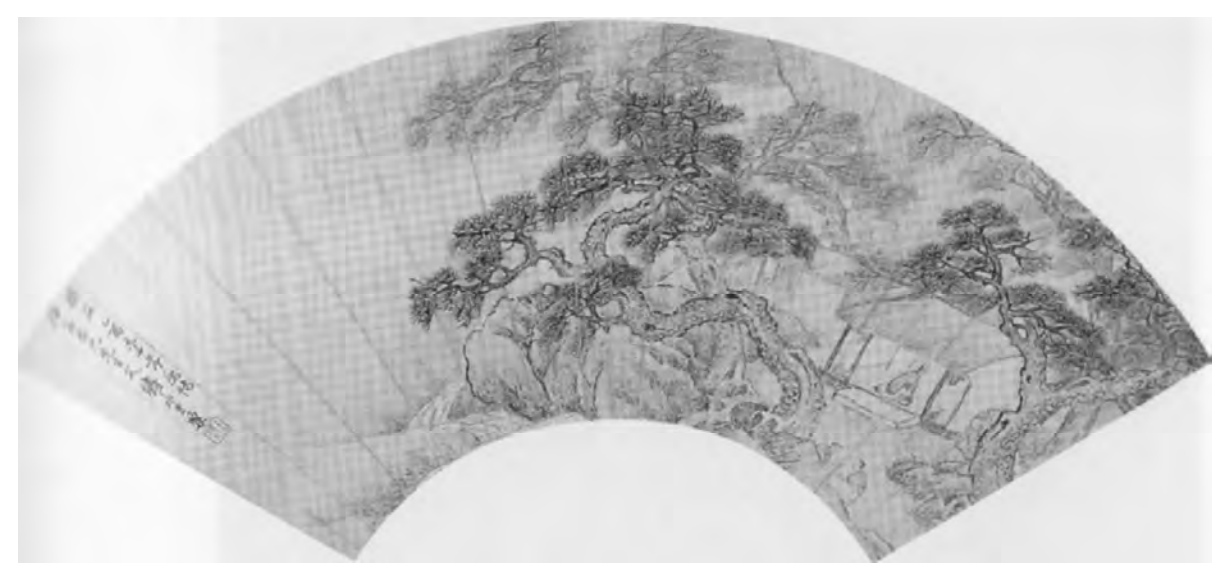
【王原祁】 1642～1715。清代画家、绘画理论家。字茂京，号麓台，别号石师道人，康熙九年（1670）进士，以画供奉内廷，命鉴定内府名迹，曾任《佩文斋书画谱》纂辑官，后为《万寿盛典》总裁。官至户部左侍郎，人称王司农。擅画作山水，师法黄公望，喜用干笔焦墨，层层皴擦，用笔沉着，晚好用吴镇墨法。于浅绛山水独有心得。主张好画当在不生不熟之间，与王时敏、王鉴、王翚合称清初“四王”，山水格局面目影响后世，弟子颇多，娄东画派领袖。著有《雨窗漫笔》、《麓台题画稿》、《王司农题画录》、《罨画楼集》等。其中《雨窗漫笔》共十则，为画家绘画思想的体现。《麓台题画稿》一卷，题画共五十三首，所画皆仿古人之作。

（褚庆立　李淑辉）

【卞永誉】 1645～1712。清代书画鉴藏家、画家。字令之（一作合之），号仙客，室名式古堂，盖州（今辽宁盖平）人。博学好古，性好书画，家境富有，喜收藏书籍、碑帖、书画等，善于鉴赏书画。能书法，工于绘画，喜画水仙、柏石等。在清初的鉴赏家中颇有影响。著有《式古堂书画汇考》、《式古堂朱墨书画纪》等。其中《式古堂书画汇考》上溯魏晋，下迄元明，被认为是书画著录、著作的集大成者，成为后世的典范。（褚庆立　李淑辉）

【高士奇】 1645～1704（一作1645～1703）。清代史学家、书画鉴藏家、画家。字澹人，号瓶庐，别号江村、莱衣子等，赐号竹窗，室名清吟堂等，谥文恪，平湖（今浙江嘉兴）人，世居钱塘（今浙江杭州）。曾以国学生就试京师，不利，靠卖文为生。新岁为人作春帖子，自为书之，偶为康熙所见，旬日中三试皆第一，因而得入内廷供奉，授詹事府录事，官至礼部侍郎。善诗文，工书画，书尤善锺、王小楷，画工山水、人物、枯木、竹石等。家收藏书画名迹甚富，能鉴赏，精考证，与孙承泽相颉颃。著有《江村销夏录》、《江村书画目》、《书画总考》等。

（褚庆立　李淑辉）



清·王概《采芝图》

【王概】 1645～?。清代画家。父命名匄，一名改，亦名丐，后易名概，字东郭，一字安节，号鹿柴氏，秀水(今浙江嘉兴)人，久居金陵(今江苏南京)。他好学嗜古，能诗文，知画理，善刻印，兼治刻竹。一生专心艺事，不入仕途，以卖画为生。山水学龚贤，黑色疏淡浓墨相间，皴点粗放，苍劲深厚。尤善画大幅山水及松石，以雄快取势，一笔出之，似有千钧之力，然健硬有逾，而冲和不逮。兼擅人物、花卉、翎毛、松石，常有意外之味。著有《学画浅说》等，主纂有《芥子园画传》。

（褚庆立　李淑辉）

【姚际恒】 1647～1714(一作1647～1715)。清代学者、书画鉴藏家。字立方，号首源，室名好古堂，安徽休宁人，寄居钱塘(今浙江杭州)。少时为诸生，不乐于参加举子考试，而惟好古。家中收藏大量书籍、书画、碑帖，因而古物甚富。他博究群书，曾从事《九静通论》的撰述，越十四年而成。于《书》辩证梅赜所献《古文尚书》之伪，于《诗》力主废《序》，敢于批评前人不敢怀疑的经书。精于鉴真辨伪。著有《好古堂书画记》、《九经通论》、《古今伪书考》等。（褚庆立　李淑辉）

【王蓍】 1649～1733。清代画家。父命尸，字宓草，室名瞰浙楼，工诗歌，善画。画山水得大痴笔意，兼擅花卉、翎毛，亦知画理。与王概、王臬合著《芥子园画传》二集八卷。（褚庆立　李淑辉）

【王臬】 活跃于清顺治至雍正年间，生卒年不详。清代画家。初名孽，后易名臬，字司直，又字汝陈，概之季弟。善诗文，工画，兼擅治印，亦知画理。著《学画浅说》(一作《青在堂画学浅说》，或《画学浅说》)一卷，与王概、王蓍合著《芥子园画传》二集八卷。（褚庆立　李淑辉）

【孔衍栻】 活跃于清顺治至康熙年间，生卒年不详。清代画家。字懋德(一作懋法)，号石村，山东曲阜人。孔子六十五代孙，孔尚任从子。敦行孝友，沉静寡言，后举孝廉方正，力辞。善诗。工画山水，初师法沈周，后改以渴笔渲染，以为得宋元人真传。著有《石村画诀》、《题画诗》。其中《石村画诀》一卷，共十则，皆自记其作画之法。

（褚庆立　李淑辉）

【查士标】 1615～1698。清代画家、书法家和诗人。字二瞻，号梅壑散人、懒老，新安(今安徽歙县、休宁县)人。工诗文、书画，书法师承董其昌，风格俊逸萧散；山水初师倪瓒，后参黄公望、吴镇、沈周、董其昌等人画法，所画或笔法荒率、秀润高华，或笔墨生峭劲利、枯寂生僻。弘仁、查士标、孙逸、汪之瑞合称为“新安四家”。著有《种书堂遗稿》。（褚庆立　李淑辉）

【王澍】 活跃于清康熙至雍正年间，生卒年不详。清代书法家、画家。字若霖，一字若林、篛林，号竹云，又号虚舟，别号二泉寓客、恭寿老人等，江苏金坛人，致仕后移寓无锡，官至吏部员外郎。工于书法，善于刻印，尤以书法扬名于世，且楷、行、草、篆、隶无所不通，以小篆为一代巨擘，篆法直追汉、唐，对鉴定古碑刻尤为精通。著有《虚



清·查士标《空山结屋图》

舟题跋》、《竹云题跋》、《翰墨指南》等。《虚舟题跋》、《竹云题跋》被后人合编成《王篛林先生题跋》，为其书画思想的体现。　（褚庆立　李淑辉）

【布颜图】　活跃于清康熙至乾隆年间，生卒年不详。清代画家。姓乌亮海氏，字啸山，号竹蹊（一作溪），以蒙古入籍镶白旗。累官至绥远副都统。能诗文，善琴。善书画，山水少时学于张振岳。论画最重章法，故其画层层皴染，繁而不乱，简而能厚，尤好用渴笔淡墨。淮阴戴德乾以善琴游京师，布颜图授以画学，因其问答作《画学心法问答》，成书于1740年左右。　（褚庆立　李淑辉）

【高其佩】　1672～1734。清代画家。字韦之（一作韦三），号且园，别号南村、且道人，谥恪勤。他艺术才华出众，能诗、工画，他在细绢上所描绘的亭台楼阁、人物、花鸟、鱼虫等等，笔墨精细，设色艳丽，精妙绝伦。其山水、人物受吴伟影响，山水学元代陈琳。在临摹大量的前代名人作品的基础上，开创了一条新路。大胆地创造出了别具情趣的"舍笔而求之于手"的指画技法。著有《且园诗钞》，另有《指头画说》为其口授，其孙高秉记述而成的有关指头画法、指法，以及渲染、设色等问题的绘画技法书籍。　（褚庆立　李淑辉）

【唐岱】　1673～1752。清代画家。字毓东，静岩，号爱庐、知生等，满洲正白旗籍。康熙时袭世爵，以画祗候内廷。山水画初从焦秉贞学，后与王敬铭、张宗苍同为王原祁弟子，名动京师。康熙帝玄烨赐"画状元"，其作品和理论在画院称誉于时。擅画山水，笔墨沉厚，布置深稳，为适应宫廷需要，其画风更趋纤秀细腻，琐碎繁复，富于装饰性，其画邀请高宗品题甚多。兼法于宋元，远承董、巨、黄、王之遗脉，为"娄东派"代表画家。工诗，诗载《乐善堂集》。著有《绘事发微》，论画山水，多言作法。　（褚庆立　李淑辉）



清·唐岱《晴峦春霭图》

【鱼翼】 1675～1747。清代书画鉴藏家。字振南，号樗叟，别号天池山人，乌目山樵，室名闲止楼，昭文(今江苏常熟)人。虽才气过人而隐于市野之中，自少喜欢绘画，与同乡杨晋、马元驭友善。善藏文物，嗜好书籍，所藏多善本，构小楼一楹，收古今人画多且精，善鉴别古迹真赝，名驰大江南北。著有《海虞画苑略》。书未告竣而其即谢世，翼子鱼元傅，秉藏书家风，作《续海虞画苑略》，完成其父未尽之志。（褚庆立　李淑辉）

【周二学】 活跃于清康熙至乾隆年间，生卒年不详。清代书画鉴藏家。学幼闻，号药坡，别号晚崧居士，钱塘(今浙江杭州)人。家以藏书称富，又好蓄书画、碑帖。少为诸生，不乐仕进，好与工书画、善鉴赏者交游。工书法，宗文徵明，后学赵孟頫，以行楷见妙。精赏鉴，亦知装潢。著有《一角编》、《延素赏心录》等。（褚庆立　李淑辉）

【陈邦彦】 1678～1752。清代学者、书画鉴藏家、书法家。字世南，号春晖，又号匏庐，晚自号春晖老人，室名春晖堂，浙江海宁人。其诗文典雅有致，授命与修《石渠宝笈》，未竣业而卒。精于史，善诗文，通书法，书法晋二王、于唐颜、欧、虞、褚及宋四大家无不研究，行草出入二王，而得董其昌神髓，能乱其真；尤工小楷，字画宽展秀发，书法名声远播。性耽群籍，收藏颇富，精鉴别。奉康熙旨意编纂《御定历代题画诗》。所收始于唐代，迄于明代，得诗凡八千九百六十二首，为研究历代题画诗难得的资料。（褚庆立　李淑辉）

【陈撰】 1679～1758。清代画家、文学家、收藏家。为“扬州八怪”之一。字楞山，号玉几山人，室名玉几山房，自言鄮(即今宁波市南句章故城)人，为鄞县籍，居钱塘(今浙江杭州)，寄寓扬州。善诗，工书画，精鉴赏，所画萧疏闲逸，花卉曼妙多姿。以书画游江淮间，与汪士慎、高翔、厉鹗等文人画家交好。著有《玉几山房画外录》、《书画涉记》(一作《书画涉笔》)。（褚庆立　李淑辉）



清·陈撰《杂画图册》

【汪卓】 1680～1749。清代绘画理论家。字立夫，初名文焕，字见弈，室名鸿雪斋，颖川(今河南禹县)人。喜书画，好题诗。足迹几半东南，随所见而志其梗概，著有《鸿雪斋题画小品》。（褚庆立　李淑辉）

【王昱】 活跃于清康熙至乾隆年间，生卒年不详。清代画家。字日初，号云槎，别号东庄老人，江苏太仓人。原祁族弟。幼耽六法，从麓台



清·王昱《南山积翠图》

学，得原祁神髓，擅浅绛设色，于古浑中时露秀润之致，疏而不薄，淡而有致，笔意在倪瓒和方从义之间。著有《东庄论画》，所论不出王原祁画派范围，亦多甘苦之言。（褚庆立　李淑辉）

【汪之元】 活跃于清康熙至乾隆年间，生卒年不详。清代画家。字体斋，自署白岳人，室名天下有山堂，海阳（今广东潮安）人，流寓广州。博闻卓识，能诗歌，工翰墨，善画兰竹，又工刻印。著有《天下有山堂画艺》二册，一为墨竹谱，一为墨兰谱，附蕙石苔草画法。（褚庆立　李淑辉）

【缪曰藻】 1682～1761。清代书画鉴藏家。字文子，号南有居士，室名缪晋斋，先世兰陵（今常州）籍，河南召陵人。康熙五十四年（1715）进士，授编修，累官东宫洗马。家收藏书画、碑帖甚富，善鉴别。著有《寓意录》四卷，所录为其家藏或目见一百五十余种从唐代至明代书画和碑帖。

（褚庆立　李淑辉）

【安岐】 1683～1745。清代书画鉴藏家。字仪周，号麓村，晚号松泉老人，室名思原堂、古香书屋、沽水草堂，朝鲜族，先世入旗籍，天津人。家富藏书，博雅好古，鉴赏古迹不爽毫发，倾家收藏项氏、梁氏、卞氏所珍藏书画，所庋名迹甲于海内。卒后精品多归乾隆御府，藏书归杨氏海源阁。著有《墨缘汇观》。（褚庆立　李淑辉）

【张庚】 1685～1760。清代画家。原名焘，字溥三，号浦山，别号公之干、瓜田逸史、白苎村桑者，室名强恕斋，秀水（今浙江嘉兴）人。工诗文，研究经史，及唐宋大家之文。善画，知画理。画山水学董、巨、倪、黄，能别出新意，笔意清洁雅秀，自成一家；写花卉，宗陈道复，亦具匠心；亦善白描人物。著有《强恕斋集》、《国朝画征录》、《浦山论画》、《图画精意识》。（褚庆立　李淑辉）

【邹一桂】 1686～1772。清代画家。字原褒，号小山，江苏无锡人。工书画，家藏名画极富。善工笔花卉，深得恽寿平写生法。所作写生花卉，分枝布叶，条畅自如，设色明净，清古冶艳，间作山水，法宋人，风格隽冷；点缀人物，亦有可观，誉重当时。著有《小山画谱》、《洋菊谱》等。其中《小山画谱》二卷，附洋菊谱一卷，专论花卉画法，是一部很重要的技法参考书。（褚庆立　李淑辉）

【金农】 1687～1763。清代画家，扬州八怪



清·邹一桂《桃花图》



清·金农《香茅盖屋图》

之一。字寿门，一字司农（有谓为原名），号吉金，又号冬心，仁和（今浙江杭州市）人，寄寓扬州。好学嗜古，收金石文字千卷，又善诗歌、铭赞、杂文，出语不同流俗。书工分、隶，自创一格。以写竹、梅、马、佛为工，用笔古拙，画山水、花果，以意为之。尤精墨梅。所作梅花，枝多花繁，生机勃发，古雅拙朴。著有《冬心先生随笔》、《冬心杂记》（五种题画记）、《杂画题记》、《论画杂诗》、《冬心先生集》及《续集》。（褚庆立　李淑辉）

【王概】 1691～1749（一作1691～1752）。清代画家。字茧亭，号月湖，又号月壶，江苏震泽（今吴江）人。诸生，游幕南北。工诗文，能书，平生喜书画，淡泊无他志。著有《读画录》、《月湖剩稿》。

（褚庆立　李淑辉）

【费汉源】 1691～1757。清代画家。字号不详，浙江湖州苕溪人。为人质直，襟怀磊落。乾隆元年至五年（1736～1740）游日本长崎，极为彼邦所重。以鬻画为生，颇负盛名。工画山水、人物，亦知画理。著有《山水画式》。（褚庆立　李淑辉）

【张照】 1691～1745。清代画家，书画鉴藏家。名默，字长卿，更字得天，号泾南，别号梧囱，谥文敏，松江华亭（今上海市）人。通释典、法律、音乐、戏曲，工诗，善书画，能赏鉴。书法初从董其昌入手，继乃出入颜、米，气魄浑厚。工梅、兰，疏花细蕊，极为秀雅。作白描大士像，寥寥数笔，而法相自佳。著有《天瓶斋书画题跋》，刻有《天瓶斋帖》，参编《秘殿珠林》、《石渠宝笈》。

（褚庆立　李淑辉）

【方士庶】 1692～1751。清代画家。字循远（一作洵远），号环山，别号小狮道人（一作小师道人），室名慵庵，新安（今安徽歙县）人，徙居维扬（今江苏扬州）。善诗，工书画，画学于黄鼎，山水用笔灵敏，气韵骀宕，时称妙品，得意之作，皆钤“偶然拾得”小墨印。兼善花卉写生。有画传世。书法名于时，以行楷结构严密称，纯学董其昌。著有《环山诗钞》、《天慵庵笔记》。

（褚庆立　李淑辉）

【厉鹗】 1692～1752。清代文学家、绘画理论家。字太鸿，一字雄飞，号樊榭，室名樊榭山房，钱塘（今浙江杭州）人。康熙五十九年（1720）举人。性嗜书，好搜奇异，尝寓居扬州马曰琯小玲珑山馆数年，广读马氏所藏宋元珍籍，故熟于宋元以



清·方士庶《北山古屋图》

来诸书及稗说。博学多识，工词曲，他的诗清淡娴雅，幽新隽妙，清代雍正乾隆时期“宋诗派”的代表。著有《南宋院画录》、《樊榭山房集》等书。

（褚庆立　李淑辉）

【王愫】 1692～1777。清代画家。字存素，号朴庐，别号林屋山人，江苏太仓人，侨居苏州。工诗词，与诸名士倡和。善画山水、竹石，山水干墨重笔，不加渲染，得元人简淡法；间作青绿设色，有原祁秀韵；绛笔竹石，尤妙，但秀润中无高古之趣，与王昱、王玖、王宸称“小四王”。每作画必自题诗。著有《题画诗钞》、《论画正则》、《朴庐诗稿》、《林屋诗余》，汇集为《朴庐遗稿》。

（褚庆立　李淑辉）



清·郑燮《兰竹》

【郑燮】 1693～1766。清代画家、书法家、文学家,"扬州八怪"之一。字克柔,号板桥,别号板桥道人。江苏兴化人。康熙秀才、雍正举人、乾隆元年(1736)进士,授范县令,调知潍县。作官前后均居扬州,以卖字画为生。工诗词,善书画,兼长治印。书法揉隶、草、行楷为一,自称"六分半书"。擅画兰、竹、石,体貌疏朗,笔力劲峭。著有《郑板桥全集》。 (褚庆立 李淑辉)

【丁皋】 活跃于清康熙至乾隆年间,生卒年不详。清代画家。字鹤舟,一作鹤洲,丹阳人,居甘泉(今江苏扬州)。新如子。善画,家三世皆工写照,受家学益精研,运思落墨,直臻神妙,随人之妍媸、老少、偏侧、反正,并其喜怒哀乐,皆能传之。著有《写真秘诀》一卷,叙次俱有伦脊,说理亦颇明显,并附图四十九种。 (褚庆立 李淑辉)

【徐坚】 1713～1798。清代画家。字孝先,号友竹,晚号澡雪老人,室名怀新馆,吴县(今江苏苏州)人。工诗,善隶书,精篆刻,临摹秦汉官私印千余钮。乃翁方纲之友。画工山水,笔墨苍厚,几入王原祁室。著有《緺园烟墨著录》。

(褚庆立 李淑辉)

【陆时化】 1714～1779(一作1724～1779)。清代书画鉴藏家。字润之,号听松,别号听松散仙、听松老人,室名翠华轩,江苏太仓人。家聚书万卷,购善本手自校雠。尤嗜法书名画,富收藏,善鉴藏,于画鉴别更精。著有《吴越所见书画录》,其《书画说铃》及《书画作伪日奇论》附刊于《吴越所见书画录》中,对于书画之鉴赏,具有极深的研究。 (褚庆立 李淑辉)

【蒋骥】 1714～1785(一作1714～1787)。清代肖像画家。字赤霄,号勉斋,江苏金坛人。工书法,能画,以写真名世。著有《读画纪闻》,共十六则,是蒋氏读前人著述之随笔所记,颇得要领,可供初学画者之用。 (褚庆立 李淑辉)

【查礼】 1716～1783。清代画家、收藏家。又名学礼,字恂叔,号榕巢,又号梅屋,室名铜鼓书堂,顺天宛平(今北京市)人。善诗文、工书画,书法黄庭坚,画工山水、花鸟,俱极精致,尤善画梅,知画理,好收藏法书名画。性嗜古印章、金石、书画,藏彝甚富,精鉴印章。著有《画梅题跋》、《铜鼓书屋藏印》、《铜鼓书堂遗稿》。 (褚庆立 李淑辉)

【陶元藻】 1716～1801。清代绘画理论家。字龙溪,号篁村,又号凫亭,室名衡河草堂、海鸥山房,会稽(今浙江绍兴)人。游幕南北多年,广闻博见,诗文雅负时誉。倦游归里,于西湖筑海鸥庄,专辑旧绍兴府属画人而各为之传,以撰述自娱。工诗,知画。著有《越画见闻》三卷,以小传体专记绍兴府属八县历代画家。 (褚庆立 李淑辉)

【王宸】 1720～1797。清代画家。字子凝,一字紫凝,一作子冰,号蓬心,一作蓬新,室名离垢轩,江苏太仓人。时敏六世孙。原祁曾孙。工书画,书法似颜真卿,画山水稍变家法,以元四家为宗,深得黄公望法,仿王绂尤得神髓,兼擅竹石、兰菊,枯毫重墨,气味荒古。与王玖、王愫、王昱合称小四王。著有《蓬心诗钞》、《绘林伐材》。

(褚庆立 李淑辉)

【朱方蔼】 1721～1786。清代画家。字吉人,号春桥,室名小长芦轩,浙江桐乡人,雍正时徙

居昭文(今江苏常熟)。善诗文,工画山水,文质相宜,有大家风范,兼擅花卉,晚年尤工画梅。乾隆二十七年(1762),进画南巡行在,高宗褒赐有嘉。著有《画梅题记》、《书画绘事丛谈一册》等。

(褚庆立 李淑辉)

【梁同书】 1723~1815。清代书画鉴藏家、书法家。字元颖,号山舟,室名日贯斋、频罗庵,钱塘(今浙江杭州)人。大学士梁诗正之长子。善书画,出入颜、柳、米之间,晚年纯任自然,冠绝时流,以书名世,画善人物、杂卉,然不多作。善鉴别前人手迹,过眼辄判其真伪。著有《频罗庵书画题跋》、《频罗庵论书》、《频罗庵诗集》、《频罗庵遗集》等。

(褚庆立 李淑辉)

【王杰】 1725~1805。清代书画鉴藏家。字伟人,号惺园,谥文端,陕西韩城人。乾隆二十六年(1761)状元,累官福建学政、吏部侍郎、兵部尚书、东阁大学士。工书法。曾充《四库》、《三通》、《实录》等馆总裁,奉敕主修《秘殿珠林续编》、《石渠宝笈续编》。

(褚庆立 李淑辉)

【毕泷】 1733~1797。清代画家、书画鉴藏家。字涧飞,号竹屿、竹痴,别号静逸庵主,室名广堪斋、静寄轩,镇洋(今江苏太仓)人。赵溶婿,沅之弟。举人,累官部郎。工诗,好著述。好收藏古籍,尤嗜书画,遇翰墨精粹,不吝以重金购之,故多宋元明人珍品,其于太常、烟客、南田、墨井、石谷、麓台诸家,所收尤为精粹,精鉴别书画。画少得外舅赵氏授法,善山水、竹石,尤工墨竹,苍浑而秀,深得曹知白之法。著有《广堪斋诗稿》、《广堪斋藏画》、《竹屿销夏录》。

(褚庆立 李淑辉)

【蒋和】 1734~1808(一作1734~1810)。清代学者、书画家。字仲和,一作重和,一字仲叔,一作仲淑,号醉峰,一作最峰,自称江南小拙,江苏金坛人,徙居无锡。少为诸生。以善篆隶书,荐为四库全书馆篆隶总校录。乾隆五十一年(1786)赐举人。书学承祖传,尤工篆隶。善画山水、人物、花卉,兼工写照,尤长指画,墨竹以草隶奇字法写之。著有《学书杂论》、《学画杂论》、《写竹杂记》、《写竹简明法》,辑有《蒋氏游艺录》九种。其中《学画杂论》一卷共录画论十六则,有自己的见地。

(褚庆立 李淑辉)

【王谔】 清代画家。字一士,号菊庄,青浦(今上海青浦)人。诸生,活跃于清乾隆至嘉庆年间。能画,工墨竹。喜考订绘事,研究画理,著有《今画偶录》。

(褚庆立 李淑辉)

【方薰】 1736~1799。清代画家。字兰坻,号兰士,别号兰如,室名井研斋、山静居,石门(今



清·方薰《映花书屋图》

浙江桐乡)人。擅长山水、花卉,悉臻其工,晚年好作梅、竹、松、石,所作闲淡工细,耐人寻味。与奚冈、黄易齐名,并称“浙西三妙”。工诗文,有《山静居诗稿》、《山静居诗话》传世。所著《山静居论画》是清中叶画论著作中的一部名作。

(褚庆立　李淑辉)

【沈宗骞】 活跃于清乾隆至嘉庆年间,生卒年不详。清代画家。字熙远,号芥舟,别号研湾老圃,乌程(今浙江吴兴)人。工书法。善画山水、人物、传神,刻意入古,功力甚深,晚年则纯用焦墨。著有《芥舟学画编》四卷,卷一、卷二,皆论山水,卷三传神,卷四人物琐论。痛斥俗学,阐扬正法,足为画道指南。(褚庆立　李淑辉)



清·沈宗骞《竹林听泉图》

【冯金伯】 1738～1809(一作1738～1811)。清代画家。又作金柏,字冶堂,一作冶亭,号南岑,一作墨香,室名墨香居,松江南汇(今上海市南汇)人。工诗词古文辞。少好书画,时与画人往还,讨论六法,遂知画理,作山水笔意潇洒,尤得董其昌墨趣。并精鉴赏。著有《墨香居画识》,纂辑有《国朝画识》等。(褚庆立　李淑辉)

【童翼驹】 1738～1801(一作1732～1803)。清代画家。字山子,号古柏山人,山阴(今浙江绍兴)人。得家传藏书万卷,嗜金石书画。禀承其父“万幅梅花万首诗”之遗风,亦能画梅,尤好红梅,笔意简练古拙。纂有《墨梅人名录》一卷,以小传体纂录画梅花画家的事略,为研究画梅史者难得的资料。(褚庆立　李淑辉)

【潘奕隽】 1740～1830。清代学者、书画鉴藏家、书画家。字守愚,号榕皋、三松,又号水云漫士、三松居士,室名三松堂,吴县(今江苏苏州)人。善诗文,工书画。书法颜、柳,行、楷、篆、隶皆妙,山水师倪、黄,写意花卉尤得天趣,梅兰水仙尤佳。家富藏古籍、碑帖、书画,精鉴别。著有《三松堂书画目》,自经兵乱零落殆尽,现存《潘氏三松堂书画记》系其玄孙潘志万检存选录而成。(褚庆立　李淑辉)

【潘志万】 1849～1899。清代书画家。字硕廷,号笏庵,室名崦西草堂,吴县人,光绪二十五年(1899)卒,年五十一。奕隽玄孙。诸生。工书,师法颜、柳,晚年所书多金石气。著有《金石补编》、《笏庵诗词集》,辑有《潘氏三松堂书画记》、《潘氏一家言》。(褚庆立　李淑辉)

【迮朗】 活跃于清乾隆至嘉庆年间,生卒年不详。清代画家、书画鉴藏家。字辉庭,一字蕴高,号卍川,室雕虫馆,江苏吴江人。工诗古文辞。善画,初在京师,以工笔山水名动公卿间,归里后,则多写意花卉。兼工铁笔。著有《三万六千顷湖中画船录》、《绘事琐言》、《绘事雕虫》、《郢垩集》。

(褚庆立　李淑辉)

【谢承烈】 活跃于清乾隆至嘉庆年间,生卒年不详。清代画家。字孚先,号芙仙,室名芙仙馆,江苏仪征人。善诗,工芙蓉、梅、竹,得佳画辄喜题诗。其画迹于城北龙光寺廊有所画梅、竹数十竿。著有《芙仙馆题画诗》。(褚庆立　李淑辉)

【黄钺】 1750～1841。清代画家、书画鉴藏家。字左田，号壹斋，谥勤敏，安徽当涂人。多才艺，工诗文，善书画。画山水，初学萧云从，晚年专学王原祁，笔墨益苍厚，兼工花卉，尤长于画梅；与董邦达时称“董黄”。又知鉴赏，曾充《秘殿珠林石渠宝笈续编》总阅，内府所藏名迹俱经其鉴定。著有《画友录》、《画品》、《壹斋集》。 （褚庆立　李淑辉）

【王学浩】 1754～1832。清代画家。字孟养，号椒畦，江苏昆山人。幼学画于同县王原祁外孙李豫德。山水溯源倪、黄，笔力苍劲，晚年专用破笔，雄浑苍老，脱尽窠臼。所著《山南论画》一卷，共有其画论八则。首条论作画用笔用墨颇精，其余各则俱发挥前人绪论。 （褚庆立　李淑辉）

【朱逢泰】 生卒年不详。清代画家。字钧闻，号柳塘，别号笠泽外史，室名画石轩。松陵（今江苏吴江）人。活跃于清乾隆至道光年间。工于诗文，兼擅绘事，家有藏画，精鉴赏。善画山水，醉心于明吴门四大家，笔法疏秀，兼擅花卉竹石。著有《画石轩诗集》、《画石轩卧游随录》。

（褚庆立　李淑辉）

【钱泳】 1759～1844。清代书画家。初名鹤，字立群，号仙台，又字梅溪，别号梅花溪主人、梅华溪居士，室名履园、养竹轩、学古有获之斋，金匮（今江苏无锡）人，后居常熟。书擅篆隶，亦善八分。画工山水，尤善水村小景，疏古澹远。偶作梅、兰、竹，仿古之作亦见功力。所记《履园画学》是从其文集《履园丛话》辑成，分总论和画中人两部分，见解颇能超越恒流。 （褚庆立　李淑辉）

【叶以照】 生卒年不详。清代画家。字青焕，室名梅隐草堂，祖籍安徽新安，仁和（今浙江杭州）人。活跃于清乾隆至嘉庆年间。善于作诗，擅画山水、梅花。其性好游，遇佳山水辄为图咏。著有《论画脞说》、《梅隐草堂题画诗》、《黄山游草》等。 （褚庆立　李淑辉）

【俞蛟】 1760～1830。清代画家。字青源，号梦厂，山阴（今浙江绍兴）人。善诗文辞，能书，工画山水，与陈纫兰为书画友。著有《读画闲评》一卷，为随笔体画家小传，共记录画家三十一人。

（褚庆立　李淑辉）

【谢兰生】 1760～1831。清代画家。字佩士，号澧浦，广东南海（今广东佛山）人，寓广州。博雅嗜古，精鉴别书画。工诗善画，诗学苏轼，画得吴镇、董其昌、王原祁等人法，笔调清雅，设色明快。书宗颜真卿，参以褚遂良、李邕，晚年酷似米芾。著有《常惺惺斋文集、诗集》八卷、《书画题跋》等。 （褚庆立　李淑辉）

【黄锡蕃】 1761～1851。清代书画家、书画鉴藏家。字椒升，一字景康，室名醉经楼，浙江海盐人。工八分书，与吴县陆绍曾、同里张燕昌，并以飞白擅名。通金石、篆刻。家饶于资，购求金石文字，博洽通雅，精鉴赏书画。著有《闽中书画录》十六卷，为难得的有关闽中地区的绘画史。

（褚庆立　李淑辉）

【阮元】 1764～1849。清代经学家、书画鉴藏家。字伯元，号芸台（一作云台），别号雷塘庵主、苍山画仙，晚号怡性老人等，江苏仪征人。他学问渊博，通经史，工诗文书画，爱藏书，精鉴别金石、书画，遍访山东金石文物，撰成《山左金石志》，对山东乾嘉之际金石学的兴盛贡献颇巨。著有《积古斋钟鼎彝器款识》、《石渠随笔》、《石画记》等。 （褚庆立　李淑辉）

【潘世璜】 1764～1829。清代绘画鉴藏家、学者。初名世章，字黼堂，号理斋，晚号定庵学人，室名须静斋，吴县（今苏州市）人。家世藏古籍、碑帖、书画甚富，又得其外舅陆恭所藏书画寓目，精鉴别真伪。著有《理斋日记》、《须静斋云烟过眼录》。其中《须静斋云烟过眼录》乃其子潘遵祁自《理斋日记》中辑出他所过眼的书籍、碑帖、书画、古器物等物的著录。 （褚庆立　李淑辉）

【钱杜】 1763～1844。清代画家。初名榆，更名杜，字叔美，号松壶，钱塘（今浙江杭州）人。擅长画山水、墨梅，学文伯仁略变其法，笔墨妍细而生拙，自成面目。亦工诗。著有《松壶画忆》、《松壶画赘》。其中《松壶画忆》二卷，上卷论作画方法，下卷为其所见名迹。曰《画忆》者，忆及平生作画经验及鉴赏之意。 （褚庆立　李淑辉）

【吴修】 1764～1827。清代画家。字子修，一作子思，号思亭，别号思亭居士，浙江海盐人，流寓嘉兴。善诗、古文辞，能书，工画。山水得王洽泼墨法，然不多作，兼善写生。好古，精鉴别书画法帖。著有《青霞馆画论绝句》一卷，录其所写平生见到及自己所藏绘画的绝句一百首，且价值极高。 （褚庆立　李淑辉）

【谢希曾】 1765～1828（一作 1765～1830）。



清·钱杜《虞山草堂步月诗意图》

清代书画鉴藏家。字孝基,号安山,别号安山道人,江苏吴县人。工于书画,擅长小楷,画山水得董源、巨然、倪瓒和黄公望笔意,清雅风致,又精于鉴赏碑帖、书画。著有《契兰堂所见书画录》。

(褚庆立　李淑辉)

【胡敬】 1769～1845。清代书画鉴藏家。字以庄,号书农,室名崇雅堂,仁和(今浙江杭州)人。嘉庆十年(1805)进士,授编修,累官翰林院侍讲学士。通经史,工诗文,精考证,知鉴别书画。预修《秘殿珠林三编》、《石渠宝笈三编》,奉敕总纂《全唐文》、《明鉴》。著有《国朝院画录》、《南薰殿图像考》等。(褚庆立　李淑辉)

【张大镛】 1770～1849。清代书画鉴藏家。字声之,号鹿樵,室名自怡悦斋,昭文(今江苏常熟)人。能诗文,工书画,喜收藏,好鉴别。画山水,从太仓顾玉霖学,兼能花卉、蔬果。著有《自怡悦斋书画录》三十卷,是仿《江村销夏录》体例对其家藏书画的著录。(褚庆立　李淑辉)

【盛大士】 1771～1839。清代画家。字子履,号逸云,别号兰簃外史,室名蕴愫阁,镇洋(今江苏太仓)人。嘉庆五年(1800)举人,山阴教谕。学问淹博而求实,工诗文。喜画山水,以娄东王氏为宗,而略加脱落。著有《溪山卧游录》四卷,前两卷多论画法,或抄录前人论画语;后两卷,记其同时画人与交游,兼及题赠之事,亦嘉庆、道光年间画史资料也。(褚庆立　李淑辉)

【英和】 1771～1840。清代书画家、书画鉴藏家。幼名石桐,字树琴,一字定圃,号煦斋,别号粤溪生,晚号脉叟,室名恩庆堂,满洲正白旗人。工诗词,善书法。能画花卉及小帧山水。家富藏书籍、书画。奉敕主修《秘殿珠林三编》、《石渠宝笈三编》。(褚庆立　李淑辉)

【陈文述】 1771～1843。清代诗人、画家。原名文杰,字云伯,号退庵,别号颐道居士,室名颐道堂、碧城仙馆,钱塘(今浙江杭州)人。工诗文,有名于江南,多与当时知名之士交游,亦善画。著有《画林新咏》三卷,以诗咏画家小传。(褚庆立　李淑辉)

【陶樑】 1772～1857。清代书画鉴藏家。字凫乡,一作凫香,室名红豆树馆,长洲(今江苏苏州)人。赏书画,工诗词,能书。好收藏书籍、碑帖、书画。著有《红豆树馆书画记》八卷,仿《江村销夏录》体例,著录其家所藏书画。(褚庆立　李淑辉)

【董棨】 1772～1844。清代画家。字汉符,一字石农,号乐闲,别号梅泾(一作溪字)老农,室名养素居;秀水(今浙江嘉兴)人。画得方薰亲传,中岁变以己意,其运笔点色,意态繁缛,而笔致清脱;山水、人物、杂品,具有前规,颇见功力。著有《养素居画学钩深》、《乐闲题画稿》。其中《养素居画学钩深》共讲画论二十三则,于六法门径,颇得要领。(褚庆立　李淑辉)

【吴荣光】 1773～1843。清代书画鉴藏家。原名燎光,字伯荣,更字殿垣,号荷屋,别号石云山人,室名筠清馆。广东南海人。早年师从阮元,真行草隶皆能,由欧阳询旁涉苏轼。山水宗吴镇,花

卉得恽寿平妙意。家富藏金石、碑帖、书画，精鉴别。著有《辛丑销夏记》五卷，所叙书画进行著录，并考其源流，为当今的书画鉴赏活动提供了宝贵的资料。（褚庆立　李淑辉）

【梁章钜】 1775～1849。清代书法家、书画鉴藏家。字茝林，号茝邻，晚号退庵，室名二思堂等。福建长乐人。幼年聪颖，通经史，能诗文。书法兼欧阳询、董其昌，后习篆分，其小行楷笔意劲秀。家富收藏图书数万卷，又嗜好金石书画，所蓄亦多，兼精鉴赏、考据，有《退庵所藏金石书画跋尾》、《二思堂丛书》等七十余种。其中《退庵所藏金石书画跋尾》二十卷，为跋其自藏之品，画跋则详考其收藏源流，精于考据，但画理较显粗放。

（褚庆立　李淑辉）

【邵梅臣】 1776～?。清代画家。字香伯，浙江吴兴人。工诗文，文辞超妙，每画必题。善画，尤善写意山水，淋漓苍劲，气魄沉雄；亦善花卉，精写墨荷，自谓得千古不传之秘，亦能绘佛像人物。著有《画耕偶录》四卷，眼光正大，议论精辟，时有独到之处。（褚庆立　李淑辉）

【晏棣】 生卒年不详。清代画家。字萼楼，江西上高人。活跃于清乾隆至道光年间。幼秉家教，博闻强记，诗文有功底。善书画，画工花卉，以写梅称，时者许之。家藏有书画，兼精鉴别。著有《国朝书画名家考略》四卷。其子晏家瑞，字雪峰，著有《国朝书画名家考略续编》六卷。两编所辑均为清代画家，且以江西为最。（褚庆立　李淑辉）

【张志钤】 生卒年不详。清代诗人。字讲睦，又字景星，号小圃，又号问松隐者、醉乡人。活动于嘉庆至道光（1796～1850）年间。嘉庆间曾以司务分礼部，干了不到一年，即告假归，称疾不出。著有《敦本堂诗草》、《画家品类举要》。（周积寅）

【汤贻汾】 1778～1853。清代画家。字若仪，号雨生，江苏武进人，寓居金陵（今南京）。博学多艺。擅画山水，骨韵苍逸；点染花卉，雅淡超脱；画梅有神韵；间写松柏、花卉，颇能入古。著有《画筌析览》一卷，是笪重光《画筌》的解析和分类，眉目清晰。（褚庆立　李淑辉）

【彭蕴灿】 1780～1840。清代绘画理论家。字朗峰，号振采，室名尚志堂，长洲（今江苏苏州）人。启丰曾孙，蕴章从兄。隐居不仕，著述自娱。家多藏古籍，亦庋有书画，好绘事，喜纂画史。编有《历代画史汇传》七十二卷、附录二卷，其取历代画家及近时工绘事者汇编成书，搜辑广富，与以往画史相比内容甚为广博。（褚庆立　李淑辉）

【蒋宝龄】 1781～1840。清代绘画理论家、画家、诗人。字子延，一字有筠，号霞竹，别号琴东逸史，室名琴东野屋，昭文（今江苏常熟）人。以布衣终。道光年间寓居沪上，十九年（1839）于小蓬莱（今上海蓬莱公园）集诸名流作书画雅会。画山水初学文徵明，继而师法董源、巨然，后从钱杜游，得其指点，画艺大进，有清逸松秀，雅近其师，惟刻意求似，摹仿习气太重，未能得其轻淡恬静之致。喜摹盆盎壶诸般小品，最称神妙。每画必题诗。精通古书鉴赏，对画派渊源熟知能详。著有《墨林今话》十八卷，所记为乾隆、嘉庆、道光、咸丰四朝画家，为难得的画史资料。其子茝生，字仲篱，幼承家学，善画山水，著有《墨林今话续编》一卷。

（褚庆立　李淑辉）

【谢堃】 1784～1844。清代书画家。字訾和，一字佩禾，室名春草堂，甘泉（今江苏扬州）人，寓居曲阜屯田郎。工词曲、擅书画、精鉴赏。著有《书画所见录》、《金玉琐碎》等。（褚庆立　李淑辉）

【张祥河】 1785～1862。清代画家。字元卿，号诗舲，娄县（顾城，在今江苏昆山市东北）人。嘉庆进士，官至工部尚书。工诗词，善画山水，花卉。著有《小重山房集》。编有《四铜鼓斋论画集刻》。（周积寅）

【张式】 1789～1850（一作 1791～1850）。清代画家。字抱翁，一作抱生，号荔门，别号夫椒山人，江苏无锡人，隐居江阴砂山。以翰墨自任。工诗古文辞，善书画。书法褚遂良，出入晋宋，能悬臂写绳头小楷。画工山水，具元季诸家体，而能别具心裁。著有《画谭》一卷，论绘画之道，可资学画者参考。（褚庆立　李淑辉）

【潘正炜】 1791～1850。清代书画鉴藏家。原名绍光，商名启官，字季彤，号榆庭，别号听飘楼主，室名清华池馆、望琼仙馆、听飘楼，广东番禺人。工书，宗苏、米，擅小楷。生平有书画癖，精心研求，家富藏古籍、金石、碑帖、书画，遂善鉴别。著有《听飘楼书画记》，辑有《听飘楼古铜印谱》、《听飘楼集帖》。《听飘楼书画记》五卷，续编二卷，是仿吴荣光《辛丑销夏记》体例，取孙承泽、高士奇两家著录之例依靠自家收藏而编的著录。（褚庆立　李淑辉）

【华琳】 1791～1850。清代画家。字梦石，天津人。少时师从梅成栋，屡次参加举业考皆不中，以至累病绝意仕途，移情绘事，致力于六法，且精研数十年。善画山水，清真峭健不染尘俗。每作一画悬壁间，审视多日后丢弃。绢幅则洗后再画，至不能再洗而已，终世其画罕见传。著有《南宗抉秘》一卷，专论南宗写山水之法，颇有见地。

（褚庆立　李淑辉）

【徐荣】 1792～1855。清代书画家。原名鉴，字铁孙，号药垣，别号梅花老农，室名怀古田舍，先世湖北监利人。年少即好学，曾从张维异游。博览群书，喜读经史诸子百家，工于诗。精隶书，喜画梅，癖嗜石。在杭州任知府时与赵奂、龚自珍、赵之谦等人交往甚多，诗书相和，且常以书法写梅，时人称“梅花太守”。著有《怀古田舍梅统》十三卷，为画梅者小传、画谱、画论、题咏等纂辑而成，可谓画梅之专史。（褚庆立　李淑辉）

【胡积堂】 清代书画鉴藏家。号琴生，室名笔啸轩、履福堂，安徽黟县人。活跃于清乾隆至咸丰年间。嗜书画，好风雅，游于艺林，交游甚广，雅负时誉。家饶有资产，收藏书籍、碑帖、金石、书画甚富，著有《笔啸轩书画录》二卷，仿《江村销夏录》体例就其家藏书画编纂成书，但不尚考据，对作者介绍有失察之处。（褚庆立　李淑辉）

【伊秉组】 1795～1861。字任卿，室名心稽阁，广东南海人。家富藏书，好校勘典籍。又喜绘事，独醉心于山水。纂有《心稽小录》。

（褚庆立　李淑辉）

【范玑】 清代画家。号引泉，室名过云庐，江苏常熟人。活跃于清乾隆至咸丰年间。少喜读书，工于山水、人物、花卉，其绘画仿王翚、吴历，且稍变其法，神韵盎然。曾卖画奉养老母，精鉴别书画、古物，入手即能辨其真伪。著有《过云庐画论》一卷，杂论绘画，言必己出，有独到之见。

（褚庆立　李淑辉）

【汤漱玉】 1795～1855。清代女画家。字德媛，钱塘（今浙江杭州）人。汪远孙妻。好读书，精通经史、诗文，能画梅兰等花卉，罕为外人作。善书法，师法米芾、米友仁父子。家藏书甚富，精究目录。其夫汪远孙，为其书《玉台画史》作别录一卷。《玉台画史》是其选历代能画妇女辑录的画史，价值极高。（褚庆立　李淑辉）

【梁廷枏】 1796～1861。清代画家。字章冉，广东顺德人。自幼好学，通经史，工诗文、杂剧，力学敏求，著述多种，深于史事，兼通音律。好藏书，并蓄金石书画。能书，工画。画仿元人金碧山水，笔致工细。著述有《藤花亭书画跋》、《藤花亭诗文集》等四十余种。其中《藤花亭书画跋》四卷，所题自藏书画跋兼及作者款式前人题跋，其中伪迹较多。（褚庆立　李淑辉）

【戴熙】 1801～1860。清代画家。初字孟辛，为官后更字醇士，号榆庵，又号莼溪、松屏，晚称鹿床居士、井东居士，谥文节，室名习苦斋、味经阁等。先世徽州休宁籍，钱塘（今浙江杭州）人。家富藏书，又好皮书画、古泉。以诗、书、画名于世。工山水、人物、花草，木石小品尤佳。山水学王翚，笔略见板滞，偶作印章，亦有古趣。于画理多有论述。与清代画家汤贻汾齐名，并称“戴汤”。



清·戴熙《云岚烟翠》

著有《习苦斋诗文集》、《习苦斋画絮》、《赐砚斋题画偶录》等论著作。其中《习苦斋画絮》共十卷是由作者日记按绘画的装帧形式分为十卷八类整理而成，为其修养、才情与绘画思想的体现。

（褚庆立　李淑辉）

【潘遵祁】 1808～1892。清代学者、书画鉴藏家。字觉夫，一字顺之，号西圃，别号简缘退士，室名香雪草堂、四梅花阁，吴县（今苏州）人。以诗、书、画自娱，工画花卉。家藏古今书籍、碑帖、书画甚多。工于诗词、擅长书画，其书法宗柳公权，真行书笔致秀挺，工花卉，尤善兰梅。著有《西圃集》、《西圃题画诗》，辑有《须静斋云烟过眼录》。

（褚庆立　李淑辉）

【潘曾莹】 1808～1878。清代书画鉴藏家。字申甫，号星斋，别号小浮山人，室名小鸥波馆、红雪山房、赐锦堂，苏州吴县人。潘世恩之子。道光二十一年（1841）进士，累官工部左侍郎。因家学渊源，故擅长史学。家富藏书，亦庋书画，尤精于品赏。且工于书画，其书法初学赵孟頫，晚学米芾，尤得其神髓。画初写花，以徐渭、陈淳为宗，冶澹有致，后专工山水，秀逸旷远，所作扇头小景，颇有古意。著有《画识》、《画寄》、《画品》、《题画诗》、《题画跋》等。其中《红雪山房画品》一卷，仿司空图《诗品》之体例，把画分十二品，每品各以四言八句阐明其绘画风格，文辞优美，所论甚精。

（褚庆立　李淑辉）

【顾文彬】 1811～1889。清代书画鉴藏家。字艮庵，号蔚如、子山，别号艮庵居士、过云楼主，室名过云楼。元和（今江苏苏州）人。道光二十一年（1841）进士，累官至浙江宁绍台道。自幼喜爱书画，娴于诗词，尤以词名。工于书法，师法欧阳询、褚遂良，尤善小楷。家藏书画、碑版，自唐宋元明清诸家名迹，力所能致者，靡不搜罗。所收明人小札甚富，精于鉴别，所藏碑版卷轴，题识殆遍，考辨多精审。著有《过云楼书画记》、《眉渌楼词》，编有《过云楼帖》。顾鳞士（1865～1930），字逸鹤，号西津。祖述家风，善画山水，长于摹古。书画之外，兼有目录版本、金石碑刻及玺印诸好。著《过云楼续书画记》。

（褚庆立　李淑辉）

【李修易】 1811～1873（一作 1811～1874）。清代画家。字子健，号乾斋，室名小蓬莱阁，浙江海盐人。山水师法王翚、奚冈，故有王之清丽、奚之苍浑，花卉亦苍老，俱合古法，与妻徐湘雯合笔尤佳。后游幕吴门，于节署西廨之闻喜堂，为沈剑泉捉刀月余。二十三年（1843）卖画嘉兴。能诗文，知画理。著有《小蓬莱阁画鉴》七卷，为兼有画史、画论、画法、画品、画跋、鉴画之作，画学之要门皆备，颇可借鉴。

（褚庆立　李淑辉）

【杨翰】 1812～1879。清代画家。字伯飞，一字海琴，号樗盦，别号息柯居士，室名抱遗堂、归石轩，直隶新城（今河北新城）人，一作宛平人。道光二十五年（1845）进士，官至湖南辰沅永靖道。善文词诗歌，工于书画，书法习何绍基之法，几可乱真；画山水仿王宸小景，笔意恬雅，有出蓝之美；好金石文字，精于考据，长于鉴赏，亦富收藏。著有《归石轩画谈》、《小柬题跋》、《息柯居士全集》。其中《归石轩画谈》十卷，是作者论画、题画、鉴画及读画学书的杂记，所录以明清画家作品居多。

（褚庆立　李淑辉）

【居巢】 1811～1865。清代画家。字梅生，



清·居巢《花鸟》

号梅巢，室名今夕庵，祖籍江苏宝应，广东番禺人。曾任广西知府张敬修幕僚。喜爱诗文书画，书法似恽寿平。善画山水、花卉、鸟禽，尤精草虫。其花鸟画注重写生，以工笔兼写意手法为之而创新意，且轻描淡，澹逸清华，开岭南画派之先河。著有《今夕庵读画绝句》、《今夕庵题画诗》。其中《今夕庵读画绝句》二卷，是邓实根据潘飞声所辑《今夕庵诗钞》写本，择其读画、题画之作辑录而成，言简意赅。（褚庆立　李淑辉）

【华翼纶】　生卒年不详。清代画家。字赞卿，号篴秋，室名荔雨轩，金匮（今江苏无锡）人。活跃于清嘉庆至光绪年间。道光二十四年（1844）举人，官江西永新知县。工诗，善画。年三十后方写山水，师法王原祁，而不以临摹所囿，多以名山大川为造化，运笔迅捷，元气淋漓。家富收藏书籍、碑帖、书画，精鉴别。著有《画说》一卷，共二十六则，杂论山水画宗派、鉴赏及诸种画法以及纸墨的画论著作，其中所谈鉴别古画之法，可为书画鉴定提供参考。（褚庆立　李淑辉）

【蒋光煦】　1813～1860。清代书画鉴藏家。字日甫，一字爱笋，号雅山，后改字生沐，自号放庵居士、放庵主人，室名别下斋、放庵、花事草堂、商觚周鼎秦镜汉甓之斋，浙江海宁人，世居硖石镇。家业充裕，移志于音律、博弈、杂艺，能诗文，间作写意花卉，颇有清趣。专意收藏金石书画，藏书四五万卷，每遇善本，不惜千金购买，校辑刊书多种，筑别下斋以藏，延揽学者张廷济、费晓楼、管庭芬、许光清等。常聚集于别下斋，校勘评论，问难析疑。著有《东湖丛记》、《别下斋书画录》、《花事草堂学吟》。（褚庆立　李淑辉）

【郑绩】　1813～1873。清代画家。字纪常，室名梦幻居、梦香园，广东新会人，寓居广州。少攻读四书五经，多才善辨，能书工诗，擅绘画，兼习医术，以卖字画为生。尝为张维屏家西宾。晚于粤秀山麓辟园写诗作画，善画山水、兼画人物，精画理。著有《梦香园賸草》、《梦香园题画诗稿》、《梦香园图记》、《梦幻居画学简明》等书。其中《梦幻居画学简明》所列画理画法，俱系得之实际经验，不尚空谈，包罗宏富，叙述详明，诚画论中杰作也。（褚庆立　李淑辉）

【刘熙载】　1813～1881。清代文艺理论家。字伯简，号融斋，晚年自号寤崖子，江苏兴化人。道光二十四年（1844）春中进士，改翰林院庶吉士，授编修，官至左春坊左中允、广东学政。后主讲上海龙门书院多年，与诸生讲习，终日不倦。刘熙载学问广博，通晓经学，对子史百家、天文算术、文字声韵、诗词曲赋等等也颇有研究，著作有《艺概》，是近代一部重要的文学批评论著。（褚庆立　李淑辉）

【方濬□】　1815～1889。清代书画鉴藏家。字子箴，室名梦园、蕉轩、二知轩，安徽定远人。道光二十四年（1844）进士，选庶吉士，授翰林院编修，累历两广、两淮盐运使，擢四川按察使。知史，通古文辞，善诗，工书，精鉴赏，博雅游艺，其书健而有法，述而有作，颇负时名，在同治、道光年间颇负赏鉴之名。历年收藏书画甚富，筠清馆、风满楼、南园圈雪楼所庋佳品多归其所有，筑梦园贮之。著有《梦园书画录》二十五卷，按时代先后编次，所录为作者历年游宦南北所得之书画约四百种，见解颇深。（褚庆立　李淑辉）

【秦祖永】　1825～1884。清代画家。字逸芬，号桐阴，别号楞烟外史，金匮（今江苏无锡）人。官广东碧甲场盐大使。工诗古文辞，善书画，山水学王时敏。年少喜研画法，年长后而购求诸大家名迹，旦夕临摹。所画山水以王时敏为宗，而神理来化；补图小品，颇擅胜场。著有《桐阴论画》、《桐阴画诀》。辑有《画学心印》（有咸丰六年自序）等。其中《桐阴论画》三编对其寓目之画迹，分逸、神、妙、能四品对画家进行品评；《桐阴画诀》二卷，所述山水画法，多采古人成说。（褚庆立　李淑辉）

【戴以恒】　1826～1891。清代画家。字用柏（一作用伯），室名醉苏斋，钱塘（今杭州）人。戴熙之侄。少为诸生，屡试不中，移志诗文、书画、刻印。山水得戴熙正传，笔意烟润，墨气淋漓，所绘屋宇几席，笔颇精细。同治、道光年间，与杨伯润、张子祥齐名，从其学者百余人，远至日本、朝鲜，皆有执弟子礼者。所有《醉苏斋画诀》一卷共十五篇，以七言长歌述画的形式介绍画法，为初学山水画者难得的参考资料。（褚庆立　李淑辉）

【张鸣珂】　1828～1908。清代绘画理论家。原名国检，字公束，号玉珊，别号玉珊窳翁、寒松老人，室名寒松阁，浙江嘉兴人，后寓居苏州。咸丰年间拔贡，以军功保荐为江西德兴知县。善作诗词，以婉丽著称。工于翰墨，嗜好书画，精于赏鉴。

著有《说文佚字考》、《寒松阁题跋》、《寒松阁谈艺琐录》等。其中《寒松阁谈艺琐录》六卷，录清代咸丰、同治、光绪三朝画家共三百三十一人传记，具有较高的史料价值。（褚庆立　李淑辉）

【沈树镛】 1832～1873。清代书画鉴藏家。字均初，一字韵初，号郑斋，室名养花馆等，川沙（今属上海市）人。咸丰九年（1859）中举，官至内阁中书，不久即以病告归。喜欢收藏书画、秘籍、金石等。尤其对碑帖情有独钟，且考订精辟，是东南著名的碑本收藏家。亦能书画，但作品不多。著有《汉石经室金石跋尾》、《郑斋金石题跋》、《养花馆书画目》、《书画心赏日录》，纂有《寰宇访碑录》（与赵之谦合编）。（褚庆立　李淑辉）

【陆心源】 1834～1894。清代藏书家、书画鉴藏家。字刚父，一作附甫，号存斋，晚号潜园老人、再己翁，室名守先阁、仪顾堂、穰梨馆等，浙江归安（今湖州）人。官至福建盐运使。喜好收集图书，能诗擅文，对校勘及金石之学精通，并精于鉴赏书画。筑"皕宋楼"、"十万卷楼"、"守先阁"三楼藏书，所藏颇多《四库》未收之书，其中有宋版书二百部，积书至十五万卷。著作、校补书甚富，有《金石学初录》、《吴兴金石记》、《穰梨馆过眼录》、《仪顾堂题跋》、《潜园总集》等多种。其中《穰梨馆过眼录》为仿《江村销夏录》的体例，以时代为序分卷对历代书画尺寸、质地、印鉴、题跋等进行著录。

（褚庆立　李淑辉）

【顾森书】 活跃于清道光至光绪年间，生卒年不详。清代书画家。字纶卿（一作麟卿），室名师二云居，金匮（今江苏无锡）人。工画，尤擅山水，笔法苍劲；仿临古迹，亦有新意。著有《师二云居画赘》。（褚庆立　李淑辉）

【松年】 1837～1906。晚清书画家。姓鄂觉特氏，字小梦，号颐园，蒙古镶蓝旗人，自1876年（光绪二年）始，在山东任知县，虽为官，性不谐俗，整日浸临书画。工书法，喜用鸡毫，柔中见刚，刚柔相济，自成一家。工山水、人物、花卉、翎毛、兰竹，喜画元书纸，工于用水，笔墨豪放，挥洒自如，秀润可爱。罢官后，流寓济南创办枕流画社，被推为"盟主"，一时从学者甚多。著有《颐园论画》、《八旗画录》等。（褚庆立　李淑辉）

【李玉棻】 活跃于清道光至光绪年间，生卒年不详。清代绘画理论家。字真木，一作贞蕤，号均湖，自称虹月传师，室名传鉴堂、禔构馆、瓯钵罗室，北通州（今河北通县）人。光绪十七年（1891）从戎，投提督聂士成门下，初佐文案，后分直隶候补。幼耽书画，少为诸生，又好技击。自谓：每逍遥于古肆，讨论于老成，尝就景其濬、曾协均、僧明基三家秘笈，以及平日所见，辑《瓯钵罗室书画过目考》。辑刊《王奉常书画题跋》。

（褚庆立　李淑辉）

【金汉】 活跃于清道光至光绪年间，生卒年不详。清代画家。字步云，室名世耕堂，居丹徒（今江苏镇江）人，先祖为阿拉伯人。少时好读书，诗文俱佳，善画山水，得倪瓒笔意，简淡中饶有苍润之致。好幕风雅，且性好标榜。与赵曾望等结薜萝吟社，尝与友人段少仙同游北固山，合作《八景图》册。作《玉山雅集图》，一时称盛。著有《读画丛谭》，编刊《薜萝吟社丛刻》三种。其中《读画丛谭》收录古今书画间以品评，故称"丛谭"，其论画、评画虽无卓识，但所记画目亦有参考价值。

（褚庆立　李淑辉）

【王礼】 1851～1900。清代画家。初名学礼，字笠夫，一作立夫，号戴笠山人，室名怡然自乐斋，镇洋（今江苏太仓）人，王时敏后裔。其性狷介，不屑世俗，唯笃嗜古人，因而以书画为乐，有刘涓雅事之称。擅诗文，工于书法，行草得体。善画，山水多著色，用笔苍古，气魄苍茫浑厚；花卉法恽寿平，别有风韵；喜画石，构图磊落有致，笔墨之外有一种真性情在。著有《刘涓书画记》、《笠夫韵语录》。其中《刘涓书画记》共二卷，以小传体记载清代太仓籍或流寓之书画家。

（褚庆立　李淑辉）

【林纾】 1852～1924。近代文学家、翻译家、画家。幼名微，一名秉辉，学名群玉，字琴南，号畏庐，别号冷红生，六桥补柳翁，晚号蠡叟、室名春觉斋，学者称闽侯先生，闽县（今福建福州）人。光绪八年（1882）举人。工诗、古文辞，以意译外国小说闻名于时。擅花鸟、山水。其山水初法文徵明，继近戴熙，偶涉石涛，浑厚中淋漓尽致。著述甚富，有《春觉斋论画》、《春觉斋题画跋》、《畏庐文集》、《畏庐诗存》及传奇、小说、笔记等一百数十种。其中《春觉斋论画》为随笔体，大多为其自撰之作，亦有录前人之论画或加以阐发者。

（褚庆立　李淑辉）



清·王礼《花下双鸡图》

【裴景福】 1854～1936。近代书画鉴藏家。字伯谦，号睫阁，室名壮陶阁，安徽霍丘人。光绪二十年(1894)进士。工诗，能书。家收藏金石、碑帖、书画极富。著有《河海昆仑录》、《壮陶阁书画录》等。其中《壮陶阁书画录》为著录其家藏书画之作，且其中多为清末宫廷内府散出之物。

(褚庆立　李淑辉)

【宋伯鲁】 1854～1932。近代书画家。字芝栋，一字芝田，又署子钝，室名海棠仙馆、心太平轩，陕西醴泉(今礼泉)人。光绪十二年(1886)进士，选庶吉士，授编修，迁山东道监察御史，戊戌变政后，回原籍，致力诗、画。工书画，书参合柳公权、赵孟頫，目力至佳，年逾七十犹能写蝇头小楷。画山水，师法王时敏，颇有矩矱。写花卉，有陈淳、徐渭风韵。著有《海棠仙馆集》、《知唐桑艾》。其中《知唐桑艾》共四卷，为作者所见裴景福壮陶阁所藏书画的记录及冯公度等人所藏书画作品的著录。

(褚庆立　李淑辉)

【徐世昌】 1854～1939。字卜五，号菊人，又号涛斋，晚号水竹村人等，生于河南卫辉，原籍直隶(今河北)，祖籍浙江鄞县。1918 年曾任大总统。能诗，设晚晴簃诗社，罗致诗友，编印清诗汇。书宗苏轼，略变其体。工山水、松竹，尤其喜欢绘制扇面，清秀雅致，造诣甚高，而且是每画必诗。著有《归云楼题画诗集》、《退园题画诗》、《元逸民画传》等。

(褚庆立　李淑辉)

【康有为】 1858～1927。近代书法家、书学理论家。原名祖诒，字广夏，又字长素，号更生，别署西樵山人。广东南海人。戊戌(1898)佐帝变法维新。著有书学《广艺舟双楫》、画学《万木草堂藏画目序》。

(金宝敬)

【李葆恂】 1859～1915。原名恂，字宝卿，号文石，又号叔默，别号红螺山人，五十岁后号熙怡叟，辛亥后改名理，字寒石，号凫翁，又称孤笑老人，室名红螺山馆等，先世义州(今辽宁义县)籍，河北易县人，晚寓天津。治经史，工古文、诗，善书、能画，五岁即能作擘窠书，九岁能属文，精鉴赏。为端方所重，题跋其所藏古文物三百余篇。著有《无益有益斋读画诗》、《偶园所见书画录》、《宝范室燹余书画录》、《天籁阁所藏书画目》、《三邕翠墨簃题跋》、《中国艺术家征略》、《中国美术品征略》等。

(褚庆立　李淑辉)

【庞元济】 1864～1949。近代书画鉴藏家。字莱臣，号虚斋。先世为安徽籍，吴兴（今浙江湖州）人，晚年寓居上海。父亲为南浔巨富。曾在多处兴办工业，又经营商业、金融业，并在多处拥有田产与房地产。自幼喜欢绘画，所画山水近法倪瓒、黄公望，远宗董源、巨然。花卉以恽南田为宗，性喜收藏书画和碑帖，因家财雄厚，颇多名迹归其所有。精于鉴赏，尤以书画为最。著有《虚斋名画录》、《虚斋名画续录》，为仿高士奇《江村销夏录》体例的书画著录，前编及续编著录了其四十多年陆续所得之画作，颇有见解。（褚庆立　李淑辉）

【叶德辉】 1864～1927。近代文字版本学家、书画鉴藏家。谱名禩辉，小名庆，字焕彬，一作奂彬、奂份等，号直山、郎园等，先世为吴县籍，湖南湘潭人，晚寓长沙。精于版本目录学，亦庋有碑帖、书画，精鉴赏。至辛亥革命之年，叶氏观古堂藏书已达四千余部、二十万卷之多。著作甚富，有《游艺卮言》、《观画百咏》、《郎园书画题跋记》、《郎园书画寓目记》、《郎园论学书札》等六十多种，辑校书一百多种，汇编成《观古堂所著书》、《郎园先生全书》等书。其中《游艺卮言》两卷，为介绍购求收藏鉴别书画方法的著作，《观画百咏》为诗的形式谈书画鉴赏，同时亦有所考证，并有很多泛论画学之言。（褚庆立　李淑辉）

【罗振玉】 1866～1940。近代金石学家。初字坚白，后改字叔蕴，号雪堂等，祖籍浙江省上虞县，客居江苏省山阳县（今江苏省淮安市），卒于辽宁旅顺。自幼喜爱收集金石铭刻，整理汇集金石铭刻和古器物资料甚为丰富。编著有《雪堂书画跋尾》、《宸翰楼所藏书画目》、《南宗衣钵跋尾》、《雪堂藏画纪略》、《石渠宝笈三编目录》等。（褚庆立　李淑辉）

【李濬之】 1868～1953。近代金石鉴赏家、书画家。字品三，号响泉，直隶宁津（今山东宁津县）人。一生酷爱金石鉴赏，将家藏古印及部分明代印家作品选辑而成《津西堂初选印券》两册；将清代著名学者纪晓岚所藏《阅微草堂砚谱》拓本付诸印刷出版。著作有《墨耕园课画杂忆》、《榆园旧主课画杂咏》、《清画家诗史》等。（褚庆立　李淑辉）

【关冕钧】 近代书画鉴藏家。字伯衡、耀芹，室名三秋阁，广西苍梧（梧州）人。活跃于清同治至民国年间，生卒年不详。家富藏书画、碑帖、楹联、扇面，精鉴赏。著有《三秋阁书画录》，该书是对其家藏书画作品的纸绢、尺度、装潢、款识、印章、题跋进行著录，间有按语，且考订精审，是其书画思想的载体。（褚庆立　李淑辉）

【吴心穀】 1875～1934（一作1877～1934）。近代书画鉴藏家。字忍庵，江苏东台人。家富收藏书籍、书画，精研六法，亦能鉴别画。工诗词。著有《历代画史汇传补编》，为补彭蕴灿《画史汇传》和江养吾的《画史补录》两书所遗之作。（褚庆立　李淑辉）

【徐鋆】 ？～1936。近代书画鉴藏家。字贯洵，号观群，别号澹庵，室名梅花山馆，江苏南通人。工诗词，善书画，精鉴别。书法溶化王、颜、欧、米，又能作六朝造像体。画无师承，好写佛、石，兴到则吟诗唱和。家藏古籍、书画、金石甚富。著有《澹庵读画诗》。（褚庆立　李淑辉）

【齐白石】 1864～1957。现代画家、书法家、篆刻家。原名齐纯芝，又名齐璜，号渭清，别号寄萍老人、木居士、三百石印富翁等。湖南湘潭人。早年家贫辍学，以雕花木工为生。二十七岁时拜师从艺。后定居北京。经“衰年变法”终成一代巨匠。建国后曾任中国文学艺术界联合会主席团委员，中国美术家协会主席。擅长花鸟画，兼擅山水、人物。能诗。有《齐白石谈艺录》。（金宝敬）

【黄宾虹】 1864～1955。现代书画家、美术史论家、篆刻家、诗人。名质，字朴存，亦作朴丞，号村岑，别署予向、虹庐，中年以后更号宾虹，以号行，室名滨虹草堂。祖籍安徽歙县人，生于浙江金华。自幼饱读诗文经史。长期从事美术教育、出版活动，曾在上海、北京、杭州等地美术院校执教，编辑出版如《美术丛书》、《艺观》、《国粹学报》、《国画月刊》等。建国后曾任中国美术家协会华东分会副主席、中央美术学院民族美术研究所研究员等职。精于山水，人物、花鸟皆擅。工诗，擅长书法，兼治金石文字、篆刻。著有《黄宾虹画语录》、《黄宾虹美术文集》。（金宝敬）

【蔡元培】 1868～1940。近代思想家、教育家、美学家。字鹤卿，号孑民。浙江绍兴人。早年接触、热衷于西方学术。曾赴德、法留学。曾任民国政府教育总长。蔡元培第一次将美育提高到国



现代·齐白石《群虾》



现代·黄宾虹《湘水秋山图》

家教育方针的地位，也是中国现代美学的创始人之一。有《蔡元培美学文选》。（金宝敬）

【诸宗元】 1874～1932。近代书画家。字贞壮，一字真长，别署迦持，晚号大至。浙江绍兴人。工诗，能书。有《病起楼诗》、《大至阁诗》、《中国画学浅说》、《书法征》等。（金宝敬）

【陈衡恪】 1876～1923。近代画家、篆刻家。字师曾，号槐堂、朽道人或朽者，称其室为唐石簃、染仓室、安阳石室。江西修水人。诗人陈三立子。1902年留学日本，1910年归国后从事美术教育。英年早逝，梁启超叹为“中国文化界的地震”。善诗文、书法，尤长绘画、篆刻，曾得吴昌硕指授。常与齐白石切磋画艺。著有《中国绘画史》、《中国文人画之研究》（系翻译日本大村西崖所作和本人专论合辑而成）、《染仓室印存》等。（金宝敬）

【陈独秀】 1879～1942。新文化运动的倡导者之一，中国共产党的创始人和早期的主要领导人之一。原名庆同，字仲甫。安徽怀宁（今属安庆市）人。早年留学日本。1915年创办《新青年》杂志。1916年任北京大学教授。著有《独秀文存》四卷、《美术革命——答吕徵》。（金宝敬）

【鲁迅】 1880～1936。近代文学家、思想家、革命家。原名周树人，字豫才。浙江绍兴人。画学论述收录于《且介亭杂文》、《朝花夕拾》、《随感录四十三》等。有张望编《鲁迅论美术》。

（金宝敬）

【李叔同】 1880～1942。近代艺术教育家、书画家、篆刻家。高僧。初名文涛，改名岩、岸、息、哀、婴、倾，号息霜，圹庐老人。浙江平湖人，生于天津。十九岁随母移居上海。1905年赴日留学学习西洋画、音乐。1910年归国后从事艺术教育和文艺编辑。1918年在杭州虎跑寺出家，法名演音，号弘一。精书法、擅篆刻，兼工填词，歌曲。有《弘一大师谈艺录》（谷流、彭飞编著）。（金宝敬）

【余绍宋】 1882～1949。现代鉴赏家、书画家。号越园，别署寒柯，浙江龙游人。1934～1936年主编杭州《东南日报》副刊《金石书画》半月刊，共七十二期。晚年筑室杭州。工书法，善画木石松竹，间作山水。能诗，精鉴赏，富收藏。精于画学。著有《书画书录解题》、《画法要录》、《寒柯堂集》等。（金宝敬）



清·陈衡恪《菊石图》

【吕凤子】 1886～1959。现代书画家、美术教育家。原名濬，字凤子，以字行，别署凤先生。江苏丹阳人。清末毕业于两江优级师范学堂图画手工科，师从李瑞清、萧俊贤。曾任中央大学艺术科教授。1942年在四川省璧山县创办正则美术专科学校，兼任校长，后迁丹阳。1949年后，历任江苏师范学院图画系主任、江苏美协筹委会副主任、江苏省国画院筹委会主任。善画人物、佛像、山水。著有《吕凤子文集》、《中国画法研究》。

（周积寅）

【于非闇】 1887～1959。现代书画家。山东蓬莱人。曾任北京中国画院（后改名北京画院）副院长。擅书画篆刻。书宗瘦金体。画初习写意花鸟和山水，后开始趋向工笔花鸟，从陈洪绶入手，上溯唐、宋钩勒，花木禽虫，雕青嵌绿，富丽绚烂。著有《非闇漫墨》、《中国画颜色的研究》等。

（王凤珠）

【胡佩衡】 1892～1962。现代画家、画学理论家。原名衡，又名锡铨，字佩衡，以字行，号冷庵。蒙古族，河北省涿县人。早年被聘为北京大学画法研究会导师，并主编《绘学杂志》。历任中国画学研究会和湖社画会评议，北平艺术专科学校教授等职。建国后任北京画院画师。工山水，取法"四王"，对王翚研究颇深。著有《王石谷画法抉微》、《山水入门》、《课徒画稿》、《我怎样画山水》、《画笔丛谈》、《冷庵画诣》、《王石谷恽南田》、《桂林山水写生》等。（金宝敬）

【朱屺瞻】 1892～1996。现代画家。名增钧，号起哉、二瞻老民。斋名梅花草堂、癖斯居、养菖蒲室、修竹吾庐。江苏太仓人。曾赴日学习油画。历任上海美专教授、上海美院教授等职。擅山水、花卉，尤精兰、竹、石。著有《癖斯居画谭》等。（金宝敬）

【邓以蛰】 1892～1973。现代美学家、美术史学家。字叔存。安徽怀宁人。1907年留学日本，1917年赴美，入纽约哥伦比亚大学及研究院专攻哲学与美学。曾任清华大学哲学系教授，讲授美学与美术史。1952年转入北京大学哲学系任教授。主要画学著述有《艺术家的难关》、《南北宗论纲》、《国画鲁言》、《画理探微》、《六法通诠》、《邓以蛰全集》、《邓以蛰美术文集》等。（金宝敬）

【郑午昌】 1894～1952。现代画家，鉴赏家。名昶，以字行，号弱龛、丝鬓散人，浙江嵊县人。曾任中华书局美术部主任，上海美术专科学校及新华艺术专科学校教授。工山水，兼擅花果。精于中国画学理论。工书法，亦善诗词。著有《中国画学全史》、《中国美术史》、《中国壁画史》、《石涛画语录释义》等。

（金宝敬）

【俞剑华】 1895～1979。现代画学理论家，画家、美术教育家。名琨，以字行，另字玉愚。山东济南人。1918年毕业于北京高等师范学校图画手工科，后任暨南大学教授。建国后，曾任华东艺术专科学校、南京艺术学院教授，中央美术学院民族美术研究所研究员。长于美术史论。能山水，亦工花卉，为陈师曾弟子。著有《中国绘画史》、《中国壁画》、《中国美术史讲义》（油印本）、《中国



现代·俞剑华《山水》

画论类编》(修订本改名为《中国古代画论类编》)、《中国画论选读》、《顾恺之研究资料》、《〈历代名画记〉标点注释》、《〈图画见闻志〉标点注释》、《〈宣和画谱〉标点注释》、《国画研究》、《中国山水画南北宗论》、《俞剑华敦煌艺术考察记》、《俞剑华写生纪游》、《王绂》、《陈师曾》、《最新图案法》、《考古学通论》、《书法指南》、《中国美术家人名辞典》、《俞剑华美术文选》、《俞剑华美术史论集》等。(金宝敬)

【徐悲鸿】 1895～1953。现代画家、美术教育家。江苏宜兴人。曾赴法留学。1927年回国任教于中央大学艺术系。1949年任中央美术学院首任院长。擅长中国画、油画。画学贯通中西,对西方古典写实绘画有精深研究,提出"素描写生是一切造型艺术的基础",作画"致精微,尽广大"。对中国画改良曾有"古法之佳者守之,垂绝者继之,不佳者改之,未足者增之,西方画之可采入者融之"的主张。有王震编《徐悲鸿艺术文集》。

(金宝敬)



现代·徐悲鸿《四喜图》



现代·刘海粟《黄山奇观册之十》

【刘海粟】 1896～1994。近现代画家、美术教育家。名槃,字季芳。武进(今属江苏常州)人。1912年创办中国第一所上海图画美术院(后改名上海美术专科学校),任校长。创办中国第一个专业性杂志《美术》,倡导美术改革。曾赴欧洲考察。建国后,历任华东艺术专科学校校长,南京艺术学院教授、院长。擅长中国画、油画和书法。画学贯通中西,亦谙诗词。著有《刘海粟艺术文选》、《国学真诠》、《中国绘画上的六法论》、《存天阁谈艺录》、《齐鲁谈艺录》、《黄山谈艺录》、《海粟画语》、《刘海粟谈艺录》、《海粟诗词选》等。(金宝敬)

【宗白华】 1897～1986。现代哲学家、美学家、诗人。原名宗之櫆,字伯华。江苏常熟虞山镇人。早年投身于新文化运动。1920年赴德留学。1925年回国后在南京、北京等地大学任教,被誉为"融贯中西艺术理论的一代美学大师"。著有《宗白华全集》及美学论文集《美学散步》、《艺境》等。

(金宝敬)

【潘天寿】 1897～1971。现代书画家、篆刻家、美术教育家。原名天授，更名天寿，字大颐，号阿寿，别号寿者、雷婆头峰寿者、秃寿、懒道人。浙江宁海人。曾受业于李叔同等。1923年在上海美专国画系教授中国画及中国绘画史。民国时期任国立西湖艺术学院国画系主任。建国后曾任中央美术学院华东分院院长、浙江美术学院院长等职。著有《中国绘画史》、《中国书法史》、《治印谈丛》、《无谓斋谈屑》、《听天阁画谈随笔》、《潘天寿美术文集》等。 （金宝敬）

【吴辟疆】 1898～1955。现代画家、绘画理论家。字诗初，室名画山楼、有美草堂、读画学书斋，吴县(今江苏苏州)人。早年曾跟随林纾游历。1930年初与顾荣木主办有“东方美术会”，会址设在怡园，出版刊物名为《东方美》。1933年参加吴湖帆、陈子清等所创立德正社书画社，且移居上海。对画学颇有研究，并广为搜辑罕见的画学书籍。著有《读画学书斋读书志》、《有美草堂画学书目》、《书画书录解题补甲乙编》、《公私图书馆藏画学书目》，编印有《画苑秘笈》初编、二编，辑有《广堪斋藏画》。其中《有美草堂画学书目》所录之书多为其家藏；《书画书录解题补甲乙编》为仿余绍宋之书体例，且是对余本的补遗之作。

（褚庆立　李淑辉）

【丰子恺】 1898～1975。现代画家、篆刻家、美术理论家、文学家、艺术教育家。名仁，又名婴行，以字行。浙江桐乡人。早年曾从李叔同习绘画、音乐。1921年赴日留学。回国后曾任开明书店编辑多年。建国后曾任上海中国画院院长。擅长漫画、书法、篆刻，自谓“要沟通文学与绘画的关系”。著有《缘缘堂随笔》、《音乐入门》等，译有《西洋画派十二讲》、《源氏物语》、《猎人笔记》等多种。有《丰子恺文集》七册已出版(内艺术卷四册，文学卷三册)。 （金宝敬）



现代·丰子恺《一钩新月天如水》

【张伯驹】 1898～1982。现代书画收藏家。字丛碧，号家骐，别号春游主人、好好先生，室名展春园，河南项城人。直隶总督张镇芳之子。民国初叶，与张学良、袁克文、傅侗并称四公子。擅长书画、工于诗词、精鉴赏和音律。家藏书画甚富，生前已陆续捐献国家。所著《丛碧斋书画录》一卷为其著录其家藏书画之作，为其书画思想之体现。

（褚庆立　李淑辉）

【张大千】 1899～1983。现代画家。原名正权，后改名爰，字大千，号大千居士。四川内江人。早年曾赴日本学习染织。曾在松江出家，法号大千，后还俗。1940年赴敦煌临摹壁画。1950年移居海外，病逝于台湾。学识广博，能诗善画，且人物、花鸟、山水、走兽等皆能，工笔、写意兼善。晚年创大泼彩画法。被徐悲鸿誉为“五百年来第一人”。著有《画说》等、《张大千画语录》。 （金宝敬）



现代·张大千《长臂猿》

【林风眠】 1900～1991。现代画家、美术教育家。广东梅县人。曾赴法留学。1925年回国任北京国立艺专校长。建国后，历任浙江美术学院教授，上海中国画院画师等职。后定居香港。擅长西画、中国画及美学理论。彩墨画自成一体，工风景、花鸟、人物和静物。著有《东西艺术的前



现代·林风眠《白鹭》

途》、《中国绘画新论》、《原始人类的艺术》等。

（金宝敬）

【伍蠡甫】 1900～1992。现代美学家、画论家、画家。别号敬庵，斋名尊受。原籍广东新会，生于上海。1923年毕业于复旦大学。1936年赴英留学。建国后任上海中国画院兼职画师，复旦大学博士研究生导师，《辞海》编委兼美术分科主编等职。攻山水画。著有《谈艺录》、《中国画论研究》、《名画家论》、《伍蠡甫艺术美学文集》等。

（金宝敬）

【滕固】 1901～1940。现代美术史论家。字若渠。江苏宝山人。曾留学日本、德国，1938年至1940年任国立艺专（杭州艺专与北平艺专合并后）第一任校长。著有《诗书画三种艺的联带关系》、《唐代艺术的特征》、《中国美术小史》、《滕固艺术文集》等。（金宝敬）

【于安澜】 1902～1999。现代美术史论家。早年曾入北京私立燕京大学研究院专攻文学、声韵学。建国后任河南大学教授。工书法，亦擅国画，以山水见长，兼作花鸟。精通画学。著有《汉魏六朝韵谱》、《画论丛刊》、《画史丛书》、《画品丛书》、《书学名著选》、《历代书法源流表》等。

（金宝敬）

【傅抱石】 1904～1965。现代画家、篆刻家、美术理论家。原名长生，又名瑞麟。祖籍江西新余人，生于南昌。青年时酷爱绘画、书法、篆刻。



现代·傅抱石《观画图》

1933年得徐悲鸿资助赴日留学日本。回国后任教于中央大学艺术系。建国后任江苏省国画院院长。擅画山水、人物，精通中国画史论。著有《中国的绘画》、《中国绘画变迁史纲》、《中国古代山水画史的研究》、《中国绘画理论》、《人物山水画技法》、《中国的人物画和山水画》、《石涛上人年谱》、《中国美术年表》、《傅抱石美术文集》、《傅抱石谈艺录》、《傅抱石画论》等。（金宝敬）

【沈子丞】 1904～1996。现代美术史论家、画家。原名德坚，字之淳，号听蛙翁，画室名听蛙馆、壶卢庵。浙江嘉兴人。曾任上海中国画院画师、上海市文史研究馆馆员。擅人物、山水，工书法。精通画学。编著有《历代论画名著汇编》、《国画鉴赏》等。（金宝敬）

【李可染】 1907～1989。现代画家。江苏徐州人。早年入上海美专、杭州国立艺专学习油画、中国画。1946年任教于北平国立艺专，后师从齐白石、黄宾虹。长期执教于中央美术学院。曾任中国美协副主席、中国画研究院院长等职。有王琢辑集的《李可染画论》、《李可染论艺术》。（金宝敬）

【童书业】 1908～1968。现代历史学家、考古学家。字丕绳，号庸安。祖籍浙江鄞县，生于安



现代·李可染《观画图》

徽芜湖。早年从学顾颉刚。曾任上海博物馆历史部总务部主任、山东大学教授等职。专于先秦史，兼治中国绘画史、瓷器史和历史地理。著有《春秋史》、《中国疆域沿革史略》、《中国手工业商业发展史》、《先秦七子思想》、《中国美术史札记》、《绘画史论集》、《唐宋绘画丛谈》、《南画研究》、《谈画》、《瓷器史论集》、《中国瓷器史论丛》、《明代瓷器史上若干问题的研究》等。（金宝敬）

【张安治】 1911～1990。现代美术史论家、教育家、画家。江苏扬州人。早年入中央大学教育学院艺术科西画班，受教于徐悲鸿等。1931年毕业于南京中央大学美术系，留校。曾赴英国研修。历任南京中央大学美术系、重庆中国美术学院、北京艺术师范学院美术系、中央美术学院国画系和美术史系，并担任博士生导师。早年以油画、粉画、水彩创作为主，后多作国画山水、书法，国画作品多题有自撰诗词。著有《中国画论纵横谈》、《中国画发展史纲要》、《吕凤子》、《张择端"清明上河图"研究》、《论中国文人画》、《张安治美术文集》和诗词集《漓江吟》等。（金宝敬）

【王逊】 1915～1969。现代美术史论家，教育家。毕业于清华大学哲学系，曾任清华大学、中央美术学院教授，兼任《美术》、《美术研究》执行编委。王逊在美学、哲学、建筑、美术史、美术理论、工艺美术、民间艺术、文物考古、古代书画鉴定、中外艺术交流、敦煌学等领域均有精深研究。1957年主持创建了中央美术学院美术史系，为美术史在中国发展成为独立学科做出了重要贡献。著有《中国美术史》、《北京皮影》、《王逊学术文集》、《中国书画理论》(油印本)等。（金宝敬）

【石鲁】 1919～1982。现代画家。原姓冯，名亚珩，因倾心崇拜石涛和鲁迅，改名石鲁。四川仁寿寺人。1936年毕业于成都东方美术专科学校国画系。1939年参加革命，翌年赴延安。建国后历任中国画研究院委员、中国美术家协会陕西分会主席、陕西中国画院名誉院长及中国美术家协会常务理事等职。自四十年代从事版画、漫画、连环画、年画等创作，反映人民战争生活，进行革命宣传。后期致力于中国画创新。著有《石鲁学画录》、《石鲁艺术文集》。（金宝敬）

【吴冠中】 1919～2010。别名荼。现代画家、美术教育家、美术理论家。江苏宜兴人。1942年毕业于重庆国立艺术专科学校，留校任教。1947年留学法国。在巴黎国立高级美术学校苏弗尔皮教授工作室进修油画。在鲁佛尔美术史学校学习美术史。有作品参加1948年春季沙龙、1949年秋季沙龙。1950年回国历任中央美术学院讲师，清华大学副教授，中央工艺美术学院教授、学术委员会副主任。中国美术家协会书记处书记、常务理事。擅长油画、水墨画。其作品融汇东西艺术之长，独创新格，在具象与抽象之间表现他的艺术见解。著述有《我读〈石涛画语录〉》、《绘画的形式美》、《风筝不断线》、《笔墨等于零》等。

（周积寅）

【黄纯尧】 1925～2007。现代画家、中国绘画史论家、美术教育家。四川成都人。1947年毕业于原国立中央大学艺术系，得徐悲鸿、黄君璧、傅抱石、陈之佛、谢稚柳诸先生传授。曾任南京师范大学美术系(今美术学院)教授、硕士生导师，江苏美术家协会副秘书长。中国美术家协会会员。擅长花鸟、山水、人物，后主攻山水，自成一家。曾二十一次赴三峡写生，作画二千五百余幅，人称"黄三峡"。著有《中国绘画史讲义》(油印本)、《黄纯尧美术论文集》、《黄纯尧题画诗稿》。（周积寅）

【董欣宾】 1940～2002。现代画家、美术史

论家。江苏无锡张泾镇人。原江苏国画院一级美术师、理论工作室主任。擅长中国画、美术理论。与郑奇合著“中国绘画学科研究系列”四部:《人类文化生态学导论——兼论中国绘画的世界地位》;《中国画对偶范畴论》;《中国画六法生态说》;《中国绘画本体论》。（周积寅）

【郑奇】 1954～2009。现代画家、美术史论家、美术教育家。江苏泰州姜堰人。曾任南京航空航天大学艺术学院、南京艺术学院美术学院教授、博士生导师,南京大学兼职教授,南京博物院研究馆员。擅长中国画及美术史论。著有《中国画哲理刍议》、《妙禅集·郑奇艺术论文集》。与董欣宾合著“中国绘画学科研究系列”四部:《人类文化生态学导论——兼论中国绘画的世界地位》;《中国画对偶范畴论》;《中国画六法生态论》;《中国绘画本体论》。（周积寅）

中国画论著述及有关著述篇

【鲁灵光殿赋】 中国画论稿。又名《文考赋画》。东汉王延寿撰。刊行版本有《文选》本、《艺文类聚》本、《全上古三代秦汉三国六朝文》本等。王延寿，著名辞赋家，南郡宜城（今湖北宜城县）人。生卒年不详，活动在东汉顺帝、桓帝间。字文考，一字子山。灵光殿为汉景帝之子恭王刘余所建，遭汉中微，西京未央、建章之殿，皆见隳坏，而灵光殿岿然独存。王延寿随父游历，有感作此名赋，赋中对宫殿的栋宇结构、壁画雕刻、雄伟气势，做了细致而生动的描写，世人对其评价极高。尤其是在题材开拓、用笔奇诡、描摹精细、气韵生动、语言瑰丽等方面的成就影响久远。作者在赋中提出了有关绘画功用的论述："图画天地，品类群生，写载其状，托之丹青。千变万化，事各谬形。随色象类，曲得其情。"认为绘画表现历史人物的目的就是"恶以诫世，善以示后"。这段论述是中国儒家文化的承继，同时也对绘画艺术的自身规律进行了概括，要求美术创作不仅是描绘可视的物象之"形"，还要表现个中之"情"。该赋对于中国古代绘画理论产生了重要影响。（冯超）

【画赞序】 中国画论稿。三国魏曹植撰。刊行版本有《艺文类聚》本、《历代名画记》本、《太平御览》本、《曹子建集》本、《全上古三代秦汉三国六朝文》本、《中国画论类编》本等。曹植所撰《画赞》，共五卷，内容是对汉明帝画宫的三十三幅历史人物画像分别作的题赞。曹植在《序》中提出："观画者，见三皇五帝，莫不仰戴；见三季异主，莫不悲惋；见篡臣贼嗣，莫不切齿；见高节妙士，莫不忘食；见忠臣死难，莫不抗节；见放臣逐子，莫不叹息；见淫夫妒妇，莫不侧目；见令妃顺后，莫不嘉贵。是知存乎鉴戒者图画也。"这段论述直接秉承孔子的儒学艺术批评观，极力强调绘画的社会教化功能。《画赞序》作为我国最早的专题论画评画的文章之一，其对中国绘画的发端及绘画的社会功能的论述，给中国人物画的发展特别是对人物画的功能作用影响很大，对后世产生了极为深远影响。作者以赞题画的文学形式，成为我国古代以诗题为形式评论绘画的先例。（冯超）

【今存顾恺之画论的辩名】 东晋顾恺之作为一个知识分子专业画家出现之时，专篇的中国画论也就开始问世了，通过唐代张彦远《历代名画记》保存了三篇著名论文《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》。主要版本有明代嘉靖刻本、《津逮秘书》、《王氏画苑》、《学津讨源》、《四库全书》等丛书的《历代名画记》引本、《佩文斋书画谱》本、《中国画论类编》本、《画学集成》本等。这三篇画论，张彦远抄录时，依次给它们订名为《论画》、《魏晋胜流画赞》和《画云台山记》。俞剑华在《顾恺之研究资料》（人民美术出版社 1962 年版）一书中，通过考证，并征得当时绘画史论家认同，将它们依次命名为《魏晋胜流画赞》、《论画》和《画云台山记》。其后，海内外学者一直引用俞的订正说。《美术史论丛刊》1982 年第二期发表了陈绶祥《今存顾恺之画论的辩名》，又对俞的订名提出了不同的意见："一、顾恺之的第一篇画论，即'凡画：人最难'这一篇画论，其篇名并非俞先生所言而现在已被公认的那样，叫做《魏晋胜流画赞》，而应该是张彦远抄录它时所指明的那样，名曰《论画》；二、顾恺之的第二篇画论，即'凡将摹者'这一篇画论，其篇名张彦远抄录时错写成了《魏晋胜流画赞》，俞先生在改错时，又将它错误地订名为《论画》，其实，它的篇名应该是张彦远在《历代名画记》自注中指出的那样，叫做《摹拓妙法》；三、顾恺之的第三篇画论，便是公认的那篇《画云台山记》；四、张彦远所提到的篇名《魏晋名臣画赞》及《魏晋胜流画赞》，可能是同一篇，也可能是两篇顾恺之佚文

的篇名，这些篇名与现存的三篇画论并无什么关系，不应该用它们来命名这三篇文章中的任何一篇。”现将三家订名列表如下：

	张彦远订名	俞剑华订名	陈绶祥再订名
顾恺之画论	《论画》（首句“凡画：人最难”）	《魏晋胜流画赞》（首句：“凡画：人最难”）	《论画》（首句：“凡画：人最难”）
	《魏晋胜流画赞》（首句：“凡将摹者”）	《论画》（首句：“凡将摹者”）	《摹拓妙法》（首句：“凡将摹者”）
	《画云台山记》	《画云台山记》	《画云台山记》

八十年代以后，一部分学者从陈说，如王朝闻总主编《中国美术史》，周积寅编著《中国历代画论》、《中国画论辑要》，伍蠡甫主编《中国名画鉴赏辞典》等；一部分学者仍从俞说，如王伯敏《中国绘画通史》、杨大年《中国历代画论采英》，李来源、林木《中国古代画论发展史实》等。

（周积寅）

【论画】 中国画评论著作。旧称《魏晋胜流画赞》。东晋顾恺之撰。全文共二十条，第一为论画之难易，其余各条是对两晋时期卫协、戴逵等画家二十一幅画作的评论著录。即：《小列女》、《周本记》、《伏羲》、《神农》、《汉本记》、《孙武》、《醉客》、《穰苴》、《壮士》、《列士》、《三马》、《东王公》、《七佛》、《大列女》、《北风诗》、《清游池》、《七贤》、《嵇轻车诗》、《陈太丘二方》、《嵇兴》、《临深履薄》。表现内容有神话传说和历史题材，还有列女、壮士和名流高逸之士；有宗教题材，还有文学作品、山水走兽等题材。其主题在图圣贤“明鉴戒”的同时开始关注现实生活。各件作品的评论持论严谨公允，见解高妙新颖。顾恺之在继承传统美学思想的基础上，创造性地提出了“迁想妙得”、“置陈布势”、“巧密于情思”以及“骨法”、“神气”、“情势”、“天趣”等一系列绘画审美主张和创作技法，这些观点成为中国绘画美学思想精髓的一部分，对后来谢赫的“六法”论和中国绘画品评之风的形成具有很大的启示作用。参见“今存顾恺之画论的辩名”条。

（冯超）

【摹拓妙法】 中国画论著。又称《模写要法》，旧称《魏晋胜流画赞》。东晋顾恺之撰。这篇文章载录于张彦远《历代名画记》卷五顾恺之传后，题为《魏晋胜流画赞》。但文不对题，其内容完全是论述绘画临摹的方法，应该是编纂或后代传抄过程中的讹误。近代美术史研究者根据张彦远《历代名画记》有关顾恺之著述的记载，名曰《摹拓妙法》。内容主要是论述学习传统，临摹古代画作的具体方法。包括观察体味、把握特征、处理空间，细及绢素、运笔、墨彩、山水、人物等。文章有理论，又有方法。始终以“神”为纲，强调“以形写神”、“悟对通神”，以达到传神目的。为中国古代画论中最早有关画理、画法的一篇重要的画论著作，对后来谢赫的“六法”理论的形成具有一定启示作用。参见“今存顾恺之画论的辩名”条。 （冯超）



东晋·顾恺之《洛神赋图》局部

【画云台山记】 中国画论著。东晋顾恺之撰。原文中的一些错脱和衍误已经过郭石沱、傅抱石、俞剑华、马采等详细校勘，改正了人名和错字，并理清了全文的句读。本篇作于孝武帝太元年间，全文五百七十三字，是“山水画萌芽于晋”理论的有力印证，对早期山水画的状况研究具有重要的史料价值。云台山今有两处，一在江苏省灌云县，二在四川省仓溪东边，从文字描述分析，当是指四川的云台山。《画云台山记》内容是表现张道陵在四川苍溪县云台山七试弟子的道教故事，是一篇以人物画为主体、以山水画为背景的创作构思文字设计稿。全篇内容详尽，从人物刻画、树石布置、天空水色、陪景点缀等都细致地作了严格

规定，傅抱石说：“在今天，任何一位画家都可以据而构成一幅山水画。”在文中，顾恺之提出“山有面则背象有影”，指出了要表现山的明暗关系；又说“下为硐，物景皆倒”，表示要画水中的透视倒影；还写道：“作清气带山下三分倨一以上，使耿然成二重”，这是首次描绘山水画中云雾绕山腰之状；又明确说“凡画人，坐时可七分”，这是画人物比例科学分析的最早论述。从此书可以看出顾恺之在创作构思上是非常缜密而且是极具开拓精神的。参见“今存顾恺之画论的辩名”条。（任大庆）

【画山水序】 中国画论著。南朝宋宗炳著。主要版本有《历代名画记》引本、《佩文斋书画谱》本、《画论丛刊》本、《中国画论类编》本、《画学集成》本、人民美术出版社排印本等。中国山水画形成于东晋南朝时期，宗炳的《画山水序》与王微的《叙画》是反映这一时期山水画理论成就的两篇重要著作。《画山水序》是一篇基于哲学层面阐述山水画创作的理论文章。作者将儒家“智者乐水，仁者乐山”的思想与道家“游心物外”的观点融为一体，并以此作为欣赏自然和山水画创作的指导思想。把自然美的体味与山水画创作的目的均视之为“观道”、“畅神”。文中强调画家只有亲身观察自然才能在山水画的创作中“以形写形，以色貌色”。作者为使山水画“不以制小”而影响“自然之势”的表现，就山水画的取景、构图、造境进行了论述。提出了近大远小的绘画透视原理，并以“竖画三寸，当千仞之高；横墨数尺，体百里之迴”法则解决了绘画表现的空间视觉感。因此，《画山水序》作为中国山水画形成期的专门论著，具有较强的理论性与系统性，对后代山水画创作与理论产生了深远的影响。（冯超）

【叙画】 中国画论著。一作《答颜光禄书》。南朝宋王微撰。主要版本有《历代名画记》引本、《佩文斋书画谱》本、《中国画论类编》本、《画学集成》本、人民美术出版社排印本等。本文与宗炳的《画山水序》是中国山水画形成时期两篇重要理论专著。文章是一封回复好友颜延之关于绘画艺术的书信，撰于440年之际。作者首先论述了山水画与地图的区别，指出山水画是表现自然景物之美的一种独立艺术表现形式。要求画家通过艺术构思，对自然景物加以取舍，表现其内在精神，在“竞求容势”的基础上达到主客体相融的艺术效果。进而言明了山水画技法的表现作用、表现方法和山水画的功能。《叙画》是中国山水画形成期一部重要的专门理论文献，尤其是文章最后提出山水画所追求的“望秋云，神飞扬；临春风，思浩荡”的艺术境界，为中国山水画情感表现特点以及独特审美理论的形成奠定了基础。（冯超）



南朝宋·宗炳《画山水序》，南朝宋·王微《叙画》

【画品】 中国画品评著作。旧称《古画品录》。南朝齐谢赫著。一卷。成书于南朝梁大通四年至太清三年（532～549）之间。主要版本有《历代名画记》引本、明人翻刻南宋本、《百川学海》本、《王氏画苑》本、《津逮秘书》本、《佩文斋书画谱》本、《四库全书》本、《丛书集成》本、《美术丛书》本、《中国画论类编》本、《画品丛书》本、《中国书画全书》本、《画学集成》本、人民美术出版社排印本等。本书分为序和画家品评两个部分。作者在序中提出了气韵生动、骨法用笔、应物象形、随类赋采、经营位置、传移模写的绘画“六法”。并以“六法”为品评准则，选三国东吴曹不兴至南朝梁三百年间二十七位画家分为“六品”，以示优劣高下。书中提出的“六法”是一个相互关联的理论整体，而“气韵生动”是对绘画作品的总要求，是绘画创作追求的最高境界。同时“六法”也包含绘画品评的政治和思想内容，在本书的序中谢赫指出“图绘者，莫不明劝戒，著升沉。千载寂寥，披图可鉴”。着重强调了绘画艺术的教育和认识作用。中国古代画论中分等评论的品评体裁创始于南朝时期，以本书首开先河。自曹魏在官吏选拔上推行“九品中正制”以来，魏晋时期人物品藻的风气盛行。受此影响，南朝在美术评论上出现了画家品评体裁著作，旨在品评画家们绘画艺术成就的优劣高



南齐·谢赫《古画品录》，南陈·姚最《续画品录》

下，这些著作在品评前代和当代的画家与作品的同时，建立了系统的绘画批评理论体系，客观上反映了画史发展概貌，具有重要的理论指导意义与史料参考价值。《古画品录》作为中国美术史上第一部绘画品评专著，也是一部重要的绘画理论著作，尤其是书中提出的"六法"千余年来一直被赏鉴者论画和画家创作奉为圭臬，对中国绘画产生深远影响。（冯超）

【山水松石格】 中国画论著。传为南朝梁萧绎撰。主要版本有《书画传习录》本、《画史会要》本、《王氏画苑》本、《佩文斋书画谱》本、《四库全书》本、《美术丛书》本、《中国画论类编》本、《画论丛刊》本、《中国书画全书》本、《画学集成》本、人民美术出版社排印本等。全文共二百七十余字，主要围绕山水画的创作加以论述。主张画山水要"设奇巧之体势，写山水之纵横"。要求做到"格高而思逸，信笔妙而墨精"。且注意到表现自然的季节变化特征，以"秋毛冬骨，夏阴春英"加以高度概括。本文初见于《宋史·艺文志》著录，自明代王绂考其为托名赝作，后人基本上相延其说。《四库全书总目提要》称："旧本题梁孝元皇帝撰。案是书《宋·艺文志》始著录。其文凡鄙，不类六朝人语。"不过从内容和文句上看，书中保存了六朝时期一些山水画创作理论，理应值得珍视。（冯超）

【续画品】 中国画品评著作。又作《后画品录》、《续画品录》。南朝陈姚最撰。一卷。主要版本有《历代名画记》引本、明人翻刻南宋本、《百川学海》本、《王氏画苑》本、《津逮秘书》本、《说郛》本、《佩文斋书画谱》本、《四库全书》本、《丛书集成》本、《美术丛书》本、《中国画论类编》本、《画品丛书》、《中国书画全书》本、人民美术出版社排印本等。本书撰写于南朝梁承圣元年(552)之前。为续补谢赫的《画品》而作。姚最在本书的序中认为：谢赫对画家采用的分品目以区别优劣高下的方法多失其实，故而《续画品》所录画家"但叙时代，不分品目"。这一方面反映了当时绘画批评方式发展；另一方面也是受到政治上选举用人的"九品中正制"趋于衰退影响。全书所录《画品》成书后的画家共二十人，若加光宅寺僧威公，即得二十一人，始于萧绎，终于解倩，对他们的绘画艺术分别加以评论。《续画品》的序中，作者开宗明义："夫丹青妙极，未易言尽，虽质沿古意，而文变今情。立万象于胸怀，传千祀于毫端。"表现出其主张继承与创新相结合的绘画艺术发展观，也为画家重视生活积累提出了要求。在品评画家时姚最基本上采用了谢赫的"六法"标准，而多有创新，很多观点和语句均成为经典绘画理论。尤其是提出了"心师造化"的主张，对于绘画创作和丰富中国画的内涵具有重要的理论意义。《续画品》继《古画品录》之后，一同汇集了魏晋南北朝时期画家的艺术生活事迹与绘画作品艺术风格概况，实为珍贵的绘画史资料。他的写作也开创了至唐代延续不衰的续写《画品》先例，对后代产生很大影响。（冯超）

【贞观公私画录】 中国画著录书。又名《贞观公私画史》。唐代裴孝源撰。一卷。成书于贞观十三年(639)。主要版本有明人翻刻南宋本、《王氏画苑》本、《说郛》本、《唐人说荟》本、《四库全书》本、《美术丛书》本、《画品丛书》本、《中国书画全书》本等。此书是受唐汉王李元昌之命，记录了魏晋以来宫廷及佛寺、私家所藏前人名画二百九十八卷，屋宇壁画四十七所。著录的绘画作品，先载画名，后列作者，并注明《梁太清目》、《历代名画记》著录及来源等情况。收录的壁画则分别记录朝代、寺庙名、作画者、所在地。在此书的自序中，作者对绘画的发端和创作进行了精辟的论述。该书为现存最早的一部绘画著录著作，被视为"著录之祖"。（冯志洁）

【后画录】 中国画评品著作。一名《后画品》、《帝京寺录》。唐代释彦悰撰。一卷。成书于唐代贞观九年(635)，初名《帝京寺录》。主要版本有明人翻刻南宋本、《王氏画苑》本、《津逮秘书》本、《佩文斋书画谱》本、《丛书集成》本、《中国画论类编》本、《画品丛书》、《中国书画全书》本、《画学集成》本等。该书就所见长安各寺院名画，系以品题，藉以续写姚最《续画品》。录郑法士、田僧亮、展子虔、董伯仁、阎立本、范长寿、尉迟乙僧等二十七人，记时代、官职并对其绘画艺术加以简洁而精辟的评论。《后画录》是中国绘画史上一部重要的评品著作，它继续了六朝时代的审美风尚和理想，客观反映了隋唐之际画坛的概况。（冯志洁）

【续画品录】 中国画品评著作。又作《画后品》、《后画品》、《后画品录》。唐代李嗣真著。主要版本有《历代名画记》引本、《中国画论类编》本。

本书所载是继谢赫《古画品录》后补遗所得，包含了汉魏至隋唐时期的画家，按上、中、下三品排列，每品又分上、中、下三等。惜今均散佚，其内容被张彦远《历代名画记》引用多达十八条，分别为评论曹不兴、卫协、顾恺之、郑法士、展子虔、阎立本等十九位画家。明代以来，如《王氏画苑》、《说郛》、《佩文斋书画谱》、《美术丛书》等丛书汇刻中李嗣真名下的《画品》均系伪书，当代谢巍、王伯敏均有考辨。俞剑华辑《中国画论类编》采自《历代名画记》，重新再现了原书的部分面貌。（冯志洁）

【山水论】 中国画论著。传为唐代王维撰。一卷。主要版本有明嘉靖《类笺王右丞诗集》、《王氏画苑》本、《古今图书集成》本、《佩文斋书画谱》本、乾隆《王右丞集注》刊本、《美术丛书》本、《中国画论类编》本、《画论丛刊》本、人民美术出版社排印本、《中国书画全书》本等。本篇为指导山水画创作的短论。全文以“凡画山水，意在笔先”作引领，内容涉及山水画的构思观察、构图布局、空间透视、疏密远近、画题画意、林木技法以及四时季节、风雨朝暮变化不同特征的把握。全文文字通俗工整，极便记忆；议论详尽，见解精辟。其对自然景物的观察和体味细致入微，充分反映出随着唐代山水画的发展，人们对自然景物的审美认识也在逐步深入，是中国山水画成熟期的创作经验的总结。（冯志洁）



（传）北宋·李成《晴峦萧寺图》

【山水诀】 中国画论著。又称《画学秘诀》。传为唐代王维撰。一卷。主要版本有明嘉靖《类笺王右丞诗集》、《王氏画苑·詹氏补益》本、《绘事微言》本、《画史会要》、《说郛》本、《古今图书集成》本、《佩文斋书画谱》本、乾隆《王右丞集注》刊本、《美术丛书》本、《中国画论类编》本、《画论丛刊》本、《中国书画全书》本、人民美术出版社排印本等。该篇对山水画创作作了全面的概述，分别介绍了山水、道路、人家、寺观、树石、泉瀑、舟帆等表现对象的布置、画法和比例透视，着重论述了山水画经营位置的要义。强调“夫画道之中，水墨最为上。肇自然之性，成造化之功”，极力推崇水墨山水。提出了“咫尺之间，写千里之景”、“游戏三昧”、“妙悟”等绘画理论主张。文章从不同侧面体现了王维的绘画审美趣味和“以禅论画”的绘画禅学思想。为唐宋之间山水画技法及创作经验的总结，代表了唐代山水画成熟期的艺术水平，具有一定研究价值。本篇有些内容与《山水论》似乎相同，最初为郭熙父子《林泉高致》载入。明代焦竑《国史经籍志》著录，题为唐王维撰。明人将其收入王维的诗文集。（冯志洁）

【画断】 中国画品评著作。唐代张怀瓘著。主要版本有《中国画论类编》辑本。原书惜久已亡佚，一部分内容经唐张彦远《历代名画记》引用而得以流传。全书对魏晋以来画家及绘画采用神、妙、能三品，定其等格，每品目下又分为上、中、下三等分别评论。持论态度严谨客观，其中对于顾恺之、张僧繇、陆探微三家平情立论，于推崇中，分别三人的优劣，千余年来一直被论者所认可。《唐朝名画录》、《图画见闻志》著录。（冯志洁）

【画拾遗录】 中国画品评著作。唐代窦蒙撰。引录书籍有《历代名画记》、《佩文斋书画谱》、《中国画论类编》等。原著早在北宋初期已亡佚，现今保留的内容是依附于张彦远《历代名画记》得以相传。该书引录窦氏对田僧亮、董伯仁、阎立本、范长寿、尉迟乙僧等十四位唐代画家的评论，很多观点是针对彦悰《后画录》的反驳，反映作者独到的艺术主张，也是对唐代绘画创作和审美认识的实际状况记述和评价。其中评阎立本“直自师心，意存功外”，评尉迟乙僧“澄思用笔”、“气正迹高”，见解独到，多被引用。（冯志洁）

【绘境】 中国画论著。唐代张璪撰。原文今已散佚，《历代名画记》、《图画见闻志》有著录。明代王绂《书画传习录》说“《绘境》一篇，大含细入，非粗工所能领略”。其内容已不可知晓，盖论述绘画之要诀，求绘画之意境也。他在中国绘画史上最大的贡献是提出了“外师造化，中得心源”的艺术主张，高度概括了绘画创作过程中反映客观景物与主观思想情感的相互作用，对中国画创作和绘画理论的发展产生了极大影响。（冯志洁）

【唐朝名画录】 中国画品评著作。又名《唐画断》、《名贤画录》。唐代朱景玄撰。一卷。主要版本有《太平御览》本、《太平广记》本、明人刊本、《王氏画苑》本、《学津讨源》本、《四库全书》本、《美术丛书》本、《画品丛书》本、《中国书画全书》本、《画学集成》本等。全书收录了唐代一百二十余位画家，以“神、妙、能、逸”四品分别排列。其中“神、妙、能”三品中又分为上、中、下三等。对于“不拘常法”的画家则入逸品，且不分等次。该书采用了评传式写法，在记述画家生平、擅长、轶闻、画迹的同时，也对每一位画家的艺术造诣和成就进行了评论，融叙事与品评为一体。此书不仅是一部重要的画品著作，更是现今已知的中国第一部绘画断代史著作。书中的品评排列以及自撰序文、画家评论无不成为唐代绘画理论的结晶。其编写形式，开创了以分品列传体撰写绘画断代史的先例，对后世产生了较大影响。（冯志洁）



唐·朱景玄《唐朝名画录》

【历代名画记】 中国画史论著作。唐代张彦远撰。十卷。成书于大中元年(847)。主要版本有明人翻刻南宋临安府陈道人书籍铺本、明刻本、《王氏画苑》本、《续百川学海》本、《津逮秘书》本、《学津讨源》本、《四库全书》本、《丛书集成》本、人民美术出版社秦仲文、黄苗子点校本(1963)、《画史丛书》本、《中国书画全书》本、《画学集成》本、贵州人民出版社承载注释本、上海人民美术出版社及江苏美术出版社俞剑华注释本(1964、2007)等。全书分为绘画论述和画家传记两大部分。前一部分一至三卷，分别为：叙画之源流、叙画之兴废、叙历代能画人名、论画六法、画山水树石、叙师资传授南北时代、论顾陆张吴用笔、论画体工用搨(拓)写、论名价品第、论鉴识收藏购求阅玩、叙自古跋尾押署、叙自古公私印记、论装褙褾轴、记两京外州寺观画壁、论古今之秘画珍图等十五个题目，论述绘画发展历史和作品鉴藏概况，广泛涉及画史、画理、画法、品评、鉴藏及寺观壁画等各方面。后一部分四至十卷为历代画家传记，以时代为序，上自传说中的轩辕，下至唐代会昌元年(841)，计三百七十二人。内容广泛采录前人著作，融入亲身搜访所得，评述结合，保存了许多今已散佚的古代绘画历史和理论方面珍贵史料。《历代名画记》是我国第一部系统完备的绘画通史专著，在中国绘画史学和理论批评史上具有承前启后的里程碑意义。作者对此前的绘画发展史实和绘画创作经验进行了系统全面总结，集中阐述了其绘画艺术的理论观点，为后人研究古代画家生平思想和艺术创作提供了珍贵史料，对中国绘画艺术的发展产生了极为深远的影响。（冯志洁）



唐·张彦远《历代名画记》

【笔法记】 中国画论著。又作《山水笔法记》、《山水受笔法记》、《画水山录》。五代荆浩著。主要版本有南宋临安陈道人书籍铺刻本、《王氏画苑》本、《佩文斋书画谱》本、《四库全书》本、《美术



五代·荆浩《笔法记》

丛书》本、《画论丛刊》本、《中国画论类编》本、《中国书画全书》本等。此书是在其长期绘画实践中诞生的，对山水画的创作具有切实的指导作用。全文以对话的文体，借用石鼓岩间一位老者的口气系统地阐述了他的绘画理论。荆浩的这篇关于山水画的理论专著所表现出来的美学思想自成体系，不但对山水画，而且对中国画其他画种都有着普遍的指导意义。文中提出了一系列山水画中的重要因素——“画松凡数万本，方如其真”的刻苦写生精神；“六要”法则——气、韵、思、景、笔、墨，这是荆浩专门为山水画的创作制定的六条标准，显然是谢赫“六法”的继承和发展；关于“图真”以及“似”与“真”的关系，以“气质俱盛”之“真”，即神形兼备作为追求的目标；山水画的“神、妙、能、巧”的品评标准；用笔用墨的“筋、肉、骨、气”四势；“有形”病与“无形”病等等；他还强调了“子既好写云林山水，须明物象之源”，是说要带着疑问去师法造化，努力寻找万物之间不同的精神特质，这样创作出来的作品才能做到气韵生动。然而，在前面不厌其繁地强调了绘画的法则、用笔的技巧、品评的标准之后作者却以“可忘笔墨，而有真景”作为结语，不由引起人们的深思，对绘画的规矩法则的遵循固然重要，但游乎于规矩法则之外，忘却笔墨才算是中国画创作中的最高境界。（张曼华）

【山水诀】 中国画论著。传为北宋李成撰。一卷。主要版本有明詹景凤《画苑补益》本、《绘事微言》本、《佩文斋书画谱》本、《画学心印》本、《中国画论类编》本、《画论丛刊》本。全篇论山水布置、笔墨及山岩水流、林木树石、人家亭寺等画法，以“游戏三昧”为目的。法度明晰，通俗易记，是山水画发展成熟的经验积累。其中一些内容与宋代嘉定中期李澄叟《山水诀》颇为近似。（冯超）

【画龙辑议】 中国画论著。北宋董羽撰。一卷。主要版本有《林泉高致集·附录》、《唐六如画谱》本、《中国画论类编》本、《中国历代画论》本。董羽，字仲翔，毗陵（今江苏常州）人。善画龙鱼，尤长于海水，精思妙绝。初仕南唐李煜为画院待诏，后随李煜归宋，授图画院翰林艺学。全文二百多字，首先以把握“神”与“气”作为画龙之道。将龙的形貌特征归结为“三停九似”，语句形象生动，精炼易记。着力追求“挥毫落墨，随笔而生”的艺术境界。（冯超）

【圣朝名画评】 中国画品评著作。一名《圣朝名画评》。北宋刘道醇作。三卷。成书约在北宋嘉祐年间（1056～1063）。主要版本有南宋临安陈道人书籍铺刻本、明刻本、《王氏画苑》本、《佩文斋书画谱》本、《四库全书》本、《丛书集成》本、《画品丛书》本、《中国书画全书》本等。全书按绘画表现题材分六门编纂，第一卷为人物门；第二卷为山水林木门和畜兽门；第三卷为花草翎毛门、鬼神门、屋木门。每门之中，分神、妙、能三品，每品中又分上中下三等。共收五代至北宋景祐、至和年间（1055）九十余位画家，各系以传，传末分别加以品评。刘道醇在该书序中提出了：出气韵兼力、格制俱老、变异合理、彩绘有泽、去来自然、师学舍短等“六要”，以及：粗卤求笔、僻涩求才、细巧求力、狂怪求理、无墨求染、平画求长等“六长”。其中的“六要”与谢赫的“六法”之说有不少共通之处。其“六长”之说，颇具有新的见地。这是对六朝以来绘画理论的发展，也是唐宋时期绘画创作实践和理论认识的总结。作为鉴识和品第绘画的准则提出，体现了当时人们审美认识更趋深入细腻和丰富多样。本书采用按绘画表现题材分门别类加以品评，也反映当时各个画种的分科已经十分完备。本书资料大多是作者直接搜访而得，详实可靠，是研究五代南唐和西蜀画院及宋代早期画院的重要历史文献。（冯超）

【五代名画补遗】 中国画品评著作。又名《五代名画记》、《五朝名画录》。北宋刘道醇作。一卷。主要版本有南宋临安府陈道人书籍铺刻本、明刻本、明末毛氏汲古阁本、《王氏画苑》本、《佩文斋书画谱》本、《四库全书》本、《画品丛书》本、《中国书画全书》本等。根据本书卷前宋代颍川陈洵直序记载，该书成书于嘉祐四年（1059）之际。因为宋初胡峤曾作《广梁朝名画目》，始自尹继昭，终于刘永，共四十三人。有所缺漏，刘道醇因而增补，故曰“补遗”。此录共二十四人，按绘画表现题材分门编纂，录人物门十人、山水门两人、走兽门两人、花竹翎毛门四人、屋木门两人、泥作门三

人、雕木门一人。并以神、妙、能三品列之，与《圣朝名画评》编排相似。此书对于五代时期画家艺术活动提供了最为直接的材料。尤其难能可贵的是，作者在古代第一次，也是最后一次，将雕塑家单独列传品评。这些内容，对于今天了解唐末至北宋初期的美术史，提供了丰富的史料。（冯超）

【益州名画录】 中国画品评著作。一作《成都名画记》。北宋黄休复撰。三卷。主要版本有南宋陈道人书籍铺刊本、明刊本、《王氏画苑》本、《说郛》本、嘉靖《湖北先正丛书》本、《函海》本、《四库全书》本、人民美术出版社出版秦岭云点校本、《画史丛书》本、《中国书画全书》本。从书前景德二年(1055)李畋序和内容看，大约成书于景德初年。书中收录了作者自唐乾元初(758)至北宋乾德(967)间在益州(今四川成都及其周围地区)所见寺院画迹的蜀地画家孙位至邱文晓共五十八人，分为逸、神、妙、能四个品格加以品第，其中妙、能两格又各分上、中、下三品。评为逸格一人，神格两人，妙格上品七人，中品十人，下品十一人。而写真二十二处无姓名者附焉。能格上品十五人，中品五人，下品七人，而有画无名，有名无画者附焉。各立小传，记其生平经历和作品所存地，评述绘画艺术特征及擅长师承。叙述古雅，而诗文典故所载尤详。所载均为作者亲自搜访所得，真实可靠，且时有画院活动情况的描述，更显珍贵。《益州名画录》是一部记述唐末、五代至宋初以西蜀寺院壁画创作为主要内容的地区性画史，在中国绘画史籍的编撰中首开地方绘画史的先河，同时也是一部专门以著录寺院壁画为内容而编撰绘画史的独特体例著作。《益州名画录》对中国绘画批评史的重要贡献，在于其继承了六朝至唐以来绘画品评的传统，首次将“逸格”列为神、妙、能、逸的“四格”之首。他认为“逸格”是“笔简形具，得之自然。莫可楷模，出于意表”，因此是“最难其俦”。其理论是北宋时期即将兴起的文人画文化环境的具体反映。（冯超）



北宋·黄休复《益州名画录》

【六一题跋】 题跋著作。北宋欧阳修撰。十一卷。主要版本有《津逮秘书》本、《佩文斋书画谱》本、《丛书集成》本、《中国书画全书》本。本书为后人采录欧阳修《集古录》和《欧阳文忠公集·外集·杂题跋》的题跋内容汇集而成，约编成于明代。所录题跋作品包含了先秦至五代以及宋代。题跋内容涉及诗文、书法及绘画，是了解欧阳修文学主张和艺术思想的重要资料。其中欧阳修对形似予以轻视，强调“笔简而意足”。在《题薛公期画》时说：“善言画者，多云：‘鬼神易为工’，以为画以形似为难，鬼神人不见也。然至其阴威惨淡，变化超腾，而寄其极怪，使人见辄惊绝；及徐而定视，则千状万态，笔简而意足，是不亦为难哉！”（冯超）

【东坡题跋】 题跋著作。北宋苏轼撰。六卷。主要版本有明末毛氏汲古阁刻本、《津逮秘书》本、《丛书集成》本、上海远东出版社《宋明清小品文集辑注》本、《中国书画全书》本、人民美术出版社本等。本书为明代崇祯毛晋从元明时期刊行的苏轼诗文集中取有关题跋汇辑而成，共六百零三条。第一卷文跋九十三条，第二、三卷诗跋一百八十九条，第四卷书跋一百一十九条，第五卷画跋一百零六条，第六卷琴棋、器物等杂事九十六条。或采录史料，或论述考订。虽非系统理论，然深究简述，随兴而发，谈艺论佛，情思所至，足显珍贵，是苏轼美学思想的全面体现。这部题跋集中的很多观点成为宋代文人画理论的代表论述，如“出新意于法度之内，寄妙理于豪放之外”(《书吴道子画后》)、“味摩诘之诗，诗中有画；观摩诘之画，画中有诗”(《书摩诘蓝田烟雨》)、“画以适吾意”(《书朱象先画后》)、“萧然有意于笔墨之外者”(《书陈怀立传神》)、“观士人画如阅天下马，取其意气所到”(《跋汉杰画山》)，均对中国绘画创作和文人画理论的形成产生重大影响。（冯超）

【山谷题跋】 题跋著作。北宋黄庭坚撰。九卷，《补遗》一卷。主要版本有明末毛氏汲古阁刻本、《津逮秘书》本、《丛书集成》本、上海远东出版社《宋明清小品文集辑注》本、《中国书画全书》本等。本书为明人所辑。第一卷诗跋及杂跋三十四条，第二卷诗跋四十五条，第三卷画跋三十三条，第四卷书跋三十四条，第五卷书跋四十二条，六卷书跋三十四条。这六卷的内容与明嘉靖《豫章黄先生文集》卷二十五至卷三十的内容和顺序全然相同。第七卷诗书画等题跋四十七条，第八卷书

画游历等题跋六十八条，第九卷诗书画等题跋六十一条，《补遗》一卷，书画及杂跋六十五条，基本上出自嘉靖《豫章黄先生文集》的《外集》和《别集》。从内容看，大部分是书画题跋，所跋的书画作品从秦汉至宋，尤以跋宋人作品内容最为详实丰富。其论述极为精略，代表了黄庭坚乃至北宋后期文人画家的艺术思想和审美意趣，其丰富的艺术内涵和珍贵的史料价值，对后世产生很多影响。（冯超）

【画史】 中国画评鉴著作。又作《米海岳画史》、《南宫画史》、《襄阳画学》。北宋米芾撰。一卷。主要版本有宋嘉泰刻本、明人翻刻南宋临安陈道人书籍铺本、《说郛》本、《王氏画苑》本、《津逮秘书》本、《四库全书》本、《丛书集成》本、《美术丛书》本、《画品丛书》本、《中国书画全书》本、《画学集成》本等。本书标有目录为：晋画、六朝画、唐画附五代、国朝画。其实际内容并没有按所列目录排序，多以收藏之处排，实为随见随记；其间也有一些未见画作，乃随感随录。主要内容是辑录其平生所见名画，从三国吴曹不兴始，迄于北宋。评题真伪优劣，考订谬误，间有介绍画家绘画创作和艺术风格，考论故实服制，叙当时收藏赏鉴风尚，独具卓见，足资后学，被历代鉴赏者奉为圭臬。如其对五代入宋的山水画点评概括精准：“李成淡墨如梦雾中，石如云动，多巧少真意。范宽势虽雄杰，然深暗入暮夜晦暝，土石不分，物象之幽雅，品固在李成上。关仝麓（粗）山，工关河之势，峰峦少秀色。董源峰顶不工，绝涧危径，幽壑荒回，率多真意。巨然明润郁葱，最有爽气，矾头太多。”不是绘画大家很难有此高见。每记画作详细记录画中梗概，于画题、装裱、印章、纸绢、收藏处等一一录入，实开后世著录之风，被视之为“著录名画之祖本”。（冯超）

【德隅斋画品】 中国画品评著作。北宋李廌著。一卷。成于元符元年（1098）。主要版本有《说郛》本、《詹氏画苑补益》本、《宝颜堂秘笈》本、《百川学海》本、《丛书集成》本、《涵芬楼秘笈》本、《画品丛书》本、《中国书画全书》本、《画学集成》本等。李廌（1059～1109），字叔方，华州（今陕西华县）人，生于阳翟（今河南禹县）。少以文学在黄州见知于苏轼，遂入门下，得其指点诗文书画。善诗文，通画精鉴。元符元年宗室赵令畤（1051～1134）官襄阳，时行囊中所藏唐五代及北宋名画，李廌对二十二件画作加以品评著录，撰成本书。书中依序分别为萧衍、范琼、孙位、郭忠恕、关仝、徐熙、钟隐、孙知微、张南本、黄监、赵公祐、石恪、厉归真、钩龙爽、张图、赵昌、李公麟、包鼎、戚化元等人的作品。全篇以图为序，记述画家生平事迹，擅长特征，印章题跋，并各加品评。所言鉴裁明当，持论甚精。尤其是对绘画表现内容叙述最详。所记载诸家画迹，今多失传，今天可以通过此书的记叙了解到一些有关画家的艺术成就与风格特点。（冯超）

【林泉高致集】 中国画论著。北宋郭熙、郭思合著。一卷。主要版本有《说郛》本、《王氏画苑》本、《百川学海》本、《四库全书》本、《美术丛书》本、《画论丛刊》本、《中国画论类编》本、《中国书画全书》本等。本书为北宋山水画大家郭熙论述，其子郭思整理编撰。成书于政和七年（1117）。全书共分六篇：《山水训》、《画意》、《画诀》、《画题》、《画格拾遗》、《画记》。前四篇为郭熙作，郭思有附注。《山水训》、《画诀》为重要篇章，所论至为精到。著作认为画山水不仅要表现出“可行”、“可望”，更重要是要画出“可游”和“可居”的境界。关键在于抒发“林泉之志、高蹈远引，以快心意”。因此，画家必须在自然山水中观察体验，通过“饱游饫看”，深刻把握客观山水的形貌特征，反映四时季节和阴晴朝暮等变化。在他的眼中自然山水都是有情的，提出：“春山淡冶而如笑，夏山苍翠而如滴，秋山明净而如妆，冬山惨淡而如睡。”作者特别注意



北宋·郭熙《早春图》局部

到自然山水和客观物象的变化对观画者情绪的影响，认为："春山烟云连绵，人欣欣；夏山嘉木繁阴，人坦坦；秋山明净摇落，人肃肃；冬山昏霾翳塞，人寂寂。"在山水画的表现方法上，作者提出了平远、高远、深远为"三远"的取景法；对画学，反对局限于"一己之学"，主张学习继承前人的传统，做到"兼以并览"，而"自成一家"。郭思撰后两篇：《画格拾遗》、《画记》，是研究郭熙及宋宫廷绘画的重要资料。总之，《林泉高致集》是我国第一部全面系统探讨山水画创作的专门著作，代表了宋代山水画理论的新成就，对研究古代山水画创作及美学思想具有重要价值。该书流传的大多数丛书本都缺《画记》一篇。据中国国家图书馆藏明抄本，除《画记》外，并有郭思序及政和七年许光凝跋等，薄松年、陈少丰曾加以点校，可弥补通行本的不足。　　（冯超）

【图画见闻志】 中国画史论著作。北宋郭若虚撰。成书于宋元丰六年（1085）。主要版本有南宋临安陈道人书籍铺本、《津逮秘书》本、《学津讨源》本、《四库全书》本、《四部丛刊续编》本、《丛书集成》本、《美术丛书》本、《画史丛书》本、人民美术出版社黄苗子点校本（1963）、《中国书画全书》本、上海人民美术出版社及江苏美术出版社俞剑华注释本（1964、2007）、四川美术出版社邓白注释本（1986）等。全书共分六卷。第一卷"叙论"，分别题为：《叙诸家文字》、《叙国朝求访》、《叙自古规鉴》、《叙图画名意》、《叙制作楷模》、《论衣冠异制》、《论气韵非师》、《论用笔得失》、《论曹吴体法》、《论吴生设色》、《论妇人形相》、《论收藏圣像》、《论三家山水》、《论黄徐体异》、《论画龙体法》、《论古今优劣》等十六篇论述。第二、三、四卷"记艺"是核心部分，记载了唐会昌元年（841）到北宋熙宁七年（1074）之间的二百八十四位画家生平、师承、擅长及艺术成就。第五卷"故事拾遗"及第六卷"近事"为五代及当时画坛的五十九条珍闻轶事。从内容、时间、体例或性质上看，是接续《历代名画记》而作，而其间多有发展：不再像前代绘画史籍划分品第；增加了"故事拾遗"和"近事"两卷，按照绘画活动纪事为序；对本朝画家开始以分画科编写，这些无不标志着中国绘画史编撰方式的新发展。《图画见闻志》编写时引述画史、画论多达三十余部的著作，这些史籍大多已经散佚，使之成为后人了解这一时期绘画发展的重要史料。书中对各种题材的画法研究和有关绘画故事的记述，丰富了美术史论结合的研究领域。尤其是"叙论"中的绘画艺术的论述，集中反映了郭若虚的绘画理论见解和审美主张，体现了北宋中叶人们对绘画认识的发展状况。由于《图画见闻志》在时间顺序上与《历代名画记》前后相接，因而它被视为《历代名画记》的续篇，并与之一起，构成了一部完整的中国绘画通史，在中国绘画史上具有重要影响。　　（冯超）



北宋·郭若虚《图画见闻志》

【图画歌】 论画诗作。北宋沈括撰。刊行版本有《王氏画苑》、明人翻刻南宋临安陈道人书籍铺本、《绘事微言》本、《佩文斋书画谱》本、《中国画论类编》本等。本篇为五百六十五字的七言古体的题画诗。诗中首先以山水画为"画中最妙"列王维、李成、荆浩、范宽、关仝、董源、巨然、宋迪、王端、高克明、许道宁、郭熙。再述花竹翎毛画家：徐熙、赵昌、黄筌父子、谭宏、艾宣、羊仲甫、易元吉、张泾、胡镶、崔白、崔悫等人。后列鱼水、佛像、松鹤、牛马、楼台等画科名家。一一叙述各画科门类的著名画家，述其风格特色，擅长师承，时间跨度从魏晋到北宋。全篇平仄入韵，易于记忆，其间不乏论画名句，成为中国绘画发展史上独具特色的论画著作。　　（冯超）

【梦溪笔谈】 笔记著作。北宋沈括撰。二十六卷。成书于元祐年间。主要版本有元刻本、《津逮秘书》本、《学津讨源》本、《四库全书》本、《四部丛刊续编》本、《丛书集成》本、上海古籍出版社影印本。本书卷第十七录入有关书画记述共二十条，涉及论画、观画、画法等。记载所见收藏前人名画的鉴赏之语，叙述五代北宋画家的遗闻轶事，翔实精绝。如言画法，论述徐熙、黄筌二体的画法特征；董源、巨然水墨山水"皆宜远观"，均以笔墨特征取其意趣。谈山水画"以大观小"方法等，亦见精辟。间有品评画迹，阐发画理，如观王维画"雪中芭蕉"，不问四时，提出了"书画之妙，当以神会，难可以形器求也"。并称赞欧阳修"古画画意

不画形”的观点为“此真为识画也”。书中很多观点代表了北宋时期艺术审美思想，虽不是专门论画著作，却对后世绘画创作和评论影响尤多。（冯超）

【后山谈丛】 笔记著作。北宋陈师道撰。四卷。主要版本有《宝颜堂秘笈》本、《四库全书》本、《中国画论类编》本。本书中收录了许多论述唐宋绘画的篇目。在这些文章中，作者强调绘画要形神兼备，重视对现实生活的表现。在《欧阳公像》条中，分别比较两个画本，指出一件是“韵胜而失形”，另一件是“形似而失韵”，因而认为均非传神之作。在一些论述中要求绘画要注重表现自己的主观情思。文集中谈到的很多画家，画史少有记载，可补不足。（冯超）

【山水纯全集】 中国画论著。北宋韩拙著。一卷。成书于宣和三年(1121)。主要版本有《詹氏画苑补益》本、《宝颜堂秘笈》本、《百川学海》本、《说郛三种》本、《四库全书》本、《丛书集成》本、《美术丛书》本、《中国画论类编》本、《中国书画全书》本等。本书卷前有作者自序，论述绘画发展之梗概。全书共十篇，分别题为:《论山》、《论水》、《论林木》、《论石》、《论云霞烟雾霭岚光风雨雪》、《论人物桥彴关城寺观山居舟车四时之景》、《论用墨格法气韵之病》、《论观画别识》、《论古今学者》、《论三古之画过与不及》。书中主要讨论山水画所表现的自然界种种对象形像表现及构思布置，力求主规矩，重格法。并论及山水画的欣赏和创作态度。主张在山水画的创作中既要发挥笔墨的妙处，又要做到“笔以立其形质，墨以分其阴阳”，合乎客观自然规律。善于广泛地采集前人的论述和画诀，并融入自己绘画创作的经验加以发挥。如在郭熙的“三远”的基础上，增加了“阔远”、“迷远”、“幽远”。在《论石》篇中，首次对山水画的皴法予以较为集中的总结。《山水纯全集》是学习山水画的优秀入门教材，它较为全面系统地总结了唐宋以来山水画的创作经验。其主规矩、重格法的态度，代表了北宋宫廷画院注重写实的审美思想。（冯超）

【宣和画谱】 中国画著录著作。二十卷。主要版本有元大德吴文贵刻本、明嘉靖刻本、明万历三十六年高拱刻本、《津逮秘书》本、《学津讨源》本、《四库全书》本、《丛书集成》本、《画史丛书》本、《中国书画全书》本、人民美术出版社及江苏美术出版社俞剑华标点注释本（1964、2007）。本书为北宋徽宗宣和(1119～1125)年间官方主持编撰的画史、画论和宫廷藏绘画著录的著作。有论者主张作者为赵佶，或为蔡京、米芾，或是蔡攸。记录宋徽宗宫廷所藏历代画家二百三十一人的绘画作品共六千三百九十六件。全书以绘画表现题材按画科分为十门，即:道释、人物、宫室、番族、龙鱼、山水、畜兽、花鸟、墨竹、蔬果。每门先作叙论，次为画家传记及评述，传后则列宣和宫廷所藏的画作名目和件数。其中的各门叙论是古代画论的经典篇章，全面反映了北宋时期的绘画审美意趣和美学思想。《宣和画谱》在中国绘画发展史上具有十分重要的地位。其主体内容与当时编撰的记录宫廷书法作品收藏的《宣和书谱》一同属于著录性质著作，这两本书是中国历史上第一次较为系统化、规模化地对宫廷收藏的书画作品加以著录。但是以史论而言，它全面地记述了自上古至北宋中国绘画发展的历史梗概，从其中各个画科的叙论和每位画家的评传来看，已大大超出了著录的范围，颇具绘画史论的性质。因此，这部著作对于研究北宋及其以前的绘画发展历史和作品流传情况，具有重要的史料价值。（冯超）



北宋·《宣和画谱》

【宣和论画杂评】 中国画品评著作。传为北宋赵佶撰。一卷。主要版本有《画苑补益》本、《美术丛书》本。本书内容为抄录《宣和画谱》中道释、人物、宫室、番族、龙鱼、山水、畜兽、花鸟、墨竹、蔬果等各门之首的叙论，汇集而成，略有删节。题宋徽宗御撰。经典内容荟集一册，省除学者翻检之劳。（冯超）

【广川画跋】 中国画题跋著作。北宋董逌著。六卷。初刊于宋绍兴二十七年(1157)。主要版本有嘉靖年间韩氏刻本、《王氏画苑》本、《四库全书》本、《十万卷楼丛书》本、《适园丛书》本、《翠琅玕馆丛书》本、《画品丛书》本、《中国书画全书》本。书中汇集题跋凡一百三十四篇，卷末有阙，缺

文三篇，仅为存目。题跋画作的时间，自晋代至北宋末年。内容以对绘画的考据、鉴赏为主，多有涉及画理、画法者，并兼述画之时代风尚、章程仪式。考据过程十分详细，特别是对于人物故事画题的考据十分精到，且画中的物象也通过考证论其古今。如书中考据的《武皇望仙图》、《东丹王千角鹿图》、《七夕图》、《兵车图》、《九主图》、《陆羽点茶图》、《送穷图》、《乞巧图》、《勘书图》、《击壤图》、《没骨花图》、《舞马图》、《戴嵩牛图》、《秦王进饼图》、《留瓜图》、《王波利献马图》，或引诗文典章，或据名物服饰，或取现实生活中的物理事理，详考精核，方法灵活，令人信服。很多方法对于今天的文物鉴定学影响尤多。董逌常常运用了考论结合的品鉴方法，如《书孙白画水图》，从画师口诀对照画作分析发论，其法新颖独特。董逌的考据注重客观生活规律的总结，并始终贯穿着"理"的思想，这对于指导画家的创作实践具有积极的作用。

（冯超）

【华光梅谱】 中国画论著。北宋释仲仁撰。一卷。成书于南宋绍兴初年。主要版本有《詹氏画苑补益》本、《续百川学海》本、《说郛三种》本、《美术丛书》本、《中国画论类编》本、《中国书画全书》本、《画学集成》本等。仲仁，会稽（今浙江绍兴）人，住衡州华光山，号华光道人。能诗，工画山水。酷好梅花，方丈植梅数本，遂以笔规其状，得其三昧，为一代墨梅之宗。全篇详述画梅方法。先述画梅"口诀"，以四言句式述世传画梅口诀。次论"取象"，以道家之理论梅之特征，推其画法分一丁、二体、三点、四向、五出、六枝、七须、八结、九变、十种。其后各题分别对画梅加以论述，为："三十六病"、"画梅总论"、"华光指迷"、"画梅别理"、"梅有四字"。《四库全书总目提要》疑为后人伪托。

（冯超）

【北山文集】 诗文别集。北宋郑刚中撰。三十卷。主要版本有清康熙三十六年郑世成刻本、《四库全书》本、《佩文斋书画谱》本、《中国画论类编》本辑录《论郑虔、阎立本优劣》。这部文集中的《论郑虔、阎立本优劣》一文，论述了他的绘画美学见解。郑刚中认为郑虔的绘画作品之所以比阎立本的绘画作品高妙，认为郑虔是"胸中有气味者"的儒者，能于"酒酣意放，搜罗物象，驱入毫端，窥造化而见天性"。而阎立本"才术不鸣于时，负惭流汗，以绅笏奉研，是虽能模写穷尽，亦无佳处"。故以郑虔优于阎立本。表现出作者对于画家胸中才学的重视。

（冯超）

【画继】 中国画史论著作。南宋邓椿撰。十卷。成书于南宋乾道四年（1168）。主要版本有南宋临安府陈道人书籍铺刻本、《王氏画苑》本、毛晋刻《津逮秘书》本、《学津讨源》本、《四库全书》本、《画史丛书》本、《画学集成》本、人民美术出版社黄苗子点校本、《中国书画全书》本等。此书是续郭若虚《图画见闻志》而作。所记时间自北宋熙宁七年（1074）起，至南宋乾道三年（1167）止。在史料采集上，吸收了此前画史编撰的长处，并大量采集了宋代文人的诗文别集、笔记题跋，益以见闻，参诸自得，编撰而成。其中遗闻轶事，搜辑极广。卷一至卷七，为此期画家二百一十九人小传。或以身份，分别列类，即：圣艺、侯王贵戚、轩冕才贤、岩穴上士、缙绅韦布、道人衲子、世胄妇女、宦者。或以画科分类：仙佛鬼神、人物传写、山水林石、花竹翎毛、畜兽虫鱼、屋木舟车、蔬果药草、小景杂画。各为记叙生平擅长，风格特征，艺术思想；卷八，目为铭心绝品，著录作者所见私家收藏历代绘画作品；卷九，题为杂说论远，引唐宋文人有关绘画艺术的论述，阐明己见；卷十，题为杂说论近，记述徽宗时期宫廷及画院的绘画艺术活动。《画继》全面展现了北宋时期绘画创作和绘画艺术思想理论的发展情况。它与《历代名画记》、《图画见闻志》一起，构成了一部相互衔接的完整的中国绘画发展史。其资料丰富，立论严谨，对于后人深刻了解和研究北宋时期绘画创作、宫廷画院活动、绘画流派生成、文人画的发展、名画剧迹的赏鉴收藏、审美思想及审美意趣等实际状况无不具有重要意义。



北宋 · 邓椿《画继》

（冯超）

【扪虱新话】 笔记著作。南宋陈善撰。八卷。主要版本有《儒学警悟》本、《宝颜堂秘笈》本、《丛书集成》本、《说郛三种》本等。陈善，字敬甫，号秋塘。罗源（今属福建）人。乾道进士，能诗文，工书画。善画猿獐、禽鸟、花果。此书考论经史诗

文，对于北宋政事多有记述评论。兼及杂事，别类分门。有论画数则。如：举世人以为顾恺之“痴”、张旭“颠”例，提出画家必须“用志不分”，全身心投入绘画艺术创作中，才能获得高度成就。又以唐诗“嫩绿枝头红一点”试题为例，要求画家须“善体诗人之意”，强调艺术构思的重要意义。（冯超）

【声画集】 题画诗总集。南宋孙绍远编撰。八卷。主要版本有清康熙扬州诗局《楝亭藏书十二种》刻本、《四库全书》本、《中国书画全书》本。本书汇录唐宋时期的题画、观画诗，根据内容分为二十六门：古贤、故事、佛像、神仙、仙女、鬼神、人物、美人、蛮夷、赠写真者、风云雪月、州郡山川、四时、山水、林木、竹、梅、窠石、花卉、屋舍器用、屏扇、畜兽、翎毛、虫鱼、观画题画、画壁杂画。划分门类的方法过于繁杂，多有交叉。但是，作为我国最早的一部题画诗总集，汇集了很多画史缺载的资料，从不同侧面反映了唐宋时期的绘画审美思想，对于后人了解这个时期绘画的发展情况以及画家活动、创作、交往等情况有着极为重要的史料价值。编撰者对于题画诗的汇编体例给后代也产生了很大影响。（冯超）

【梅竹谱诗】 题画诗著作。南宋赵孟坚撰。手书墨迹一卷。墨迹著录有《珊瑚木难》、《大观录》、《石渠宝笈续编》。文载《佩文斋书画谱》、《中国画论类编》。本篇抄录诗三首，题目分别为：《里中康节庵画墨梅求诗，因述本末以求之》、《康节领此诗，又有许梅谷者仍求又赋长诗》、《王翠岩写竹求诗》。各段内容包含诗句和论述，论画梅、画竹的历史、方法，细至构思、笔法、墨色、布置等梅竹表现技法。论画述理，反对拘泥古法，力求画有新意。反映了作者的艺术审美思想和绘画创作经验的总结。（冯超）

【论传神】 中国画论著。南宋陈造撰。主要辑录版本有《佩文斋书画谱》本、《中国画论类编》本、《中国历代画论》本等。本文出自于陈造诗文别集《江湖长翁集》，约成于南宋绍熙元年（1190）之际。文章旨在论述人物肖像画的写神理论，反对刻板地描绘人物的外形。主张“着眼于颠沛造次，应对进退，颦额适悦，舒急倨敬之顷，熟视而默识，一得佳思，亟运笔墨，兔起鹘落”的创作方法，力求表现出对象的精神内质，达到“气旺神完”的艺术境界。《江湖长翁集》版本有明万历李之藻刊本、《四库全书》本等。（冯超）

【桯史】 笔记著作。南宋岳珂撰。十五卷。主要版本有元刻本、《稗海》本、《津逮秘书》本、《学津讨源》本、《四库全书》本、《丛书集成》本、《四部丛刊》影印元刊本、中华书局1981年点校本。本书记载两宋时期典章制度、人物轶事、民俗风情、奇闻异事、古籍古物等，内容繁博。作者力图以辨明“公是公非”为目的，通过对南北宋间朝野各阶层人物的言行的记载，借物以明时事，辨别是非。书中所载之事，大都翔实可信，可以补史传不足。很多有关当时文人趣事的记载，诗文作品的转录，可资辑佚、校勘，也有助文学史和美学史研究。其中也不乏一些关于绘画之事的记述，如《李龙眠贤己图》、《宣和御画》、《记龙眠海会图》、《蚁蝶图》等，无不体现了当时文人的艺术审美思想和画坛状况，是研究古代画学的珍贵史料。（冯超）

【鹤林玉露】 笔记著作。南宋罗大经撰。十八卷。主要版本有《稗海》本、《笔记小说大观》本、《丛书集成》本、商务印书馆排印本等。本书书名取自杜甫《赠虞十五司马》诗“爽气金无豁，精淡玉露繁”。《四库全书总目提要》认为此书体裁，在诗话语录之间，详于议论，而略于考证。内容多有对



南宋·赵孟坚《水仙图》局部

诗文书画的风格流派和创作思想的论述，其中有关绘画美学方面的见解尤为独到。强调绘画重在“凝于神”，力求反映客观物象的自然形态。提出画马必须“全马在胸”，“积精储神，赏其神骏，久之则胸中有全马矣”。在谈到画草虫时，关注绘画创作的主观情感与表现物象融为一体，达到“不知我之为草虫耶？草虫之为我耶?”的境界。要求绘雪绘其清，绘月绘其明，绘花绘其馨，绘泉绘其声，绘人绘其情。（冯超）

【洞天清禄集】 文物鉴赏著作。南宋赵希鹄撰。一卷。主要版本有明刻本、《说郛》本、清康熙刻本、《美术丛书》本、《中国书画全书》本。本书是作者对各类文物考识鉴赏的经验总结。前有自序。内容分为十门，即：古琴辨、古砚辨、古钟鼎彝器辨、怪石辨、研屏辨、笔格辨、水滴辨、古翰墨真迹辨、古今石刻辨、古画辨（另有一种版本多一门：古今纸花印色辨）。在古画辨中，所记画家自唐至南宋孝宗。画人名下，记述其擅长画科、艺术风格特征、笔墨特点、画幅形制，以及鉴赏方法等。考证辨析，能探索源流，广征博引，发抒所见。如论米芾作墨戏，称：“不专用笔，或以纸筋，或以蔗滓，或以莲房，皆可为画。纸不用胶矾，不肯于绢上作一笔。今见米画或用绢，皆后人伪作”。对于文物赏鉴帮助尤多。其间又多有绘画创作思想的阐发，主张“善书必能善画，善画必能书，书画其实一事尔”。“殊不知胸中有万卷书，目饱前代奇迹，又车辙马迹半天下，方可下笔。”这些观点对元明时期的文人画艺术思想均产生一定影响。（冯超）

【论写心】 中国画论著。南宋陈郁撰。主要辑录本有《佩文斋书画谱》本、《中国画论类编》本、《中国历代画论》本等。本文出自于陈郁的笔记著作《藏一话腴》。作者以人物肖像画“写形不难，写心惟难”发论，提出了“写其形，必传其神”，“传其神，必写其心”的重要观点。强调善写心的画家必须深刻细致地观察对象，做到“常观其人”。同时要“胸宽广，识见高，讨论博”，最终达到表现对象的形、神、心三者兼备。其“写心说”的目的就是要求画家将人物对象的精神和内心世界表现出来，他的“写形”、“写神”、“写心”的三分观念，将中国古代形神论的讨论推向一个新的境界，此论后来被视为人物画创作的最高艺术标准。《藏一话腴》的传世版本有《百川学海》本、《说郛》本、《学海类编》本、《四库全书》本。（冯超）

【画山水诀】 中国画论著。传为南宋李澄叟撰。一卷。主要版本有《画苑补益》本、《佩文斋书画谱》本、《美术丛书》本、《中国书画全书》本。李澄叟，湘中（今湖南）人。自幼观湘中山水，长游三峡夔门，或水或陆，尽得其态，写之水墨，甚有妙悟。本篇首先对五代至南宋时期山水画名家加以评述；再述各体画法；末段自述学习山水画创作的经历和感悟。文章强调山水画的创作，必须对于自然界的诸景诸形要有亲身经历体悟，通过“遍历广观”对现实生活作深入细致的观察和分析，“然后方知著笔去处”。提出的“若悟妙理，赋在笔端，何患不精”与其论画评述均含有一定的禅学思想。（冯超）

【云烟过眼录】 书画著录著作。宋末元初周密编撰。二卷。主要版本有《宝颜堂秘笈》本、《四库全书》本、王氏《十万卷楼丛书》本、《丛书集成》本、《美术丛书》本、《画品丛书》本、《新世纪万有文库》本、《中国书画全书》本。本书汇录作者所见书画古器。在编排上以所访收藏家为纲，记其品目，略附说明。书中记述了宋元之际著名收藏家赵与懃、乔篑成、焦敏中、鲜于枢、郭天锡、王芝、王虎臣、司进、庄肃、高克恭、李倜、郭佑之、赵孟頫等三十五家和南宋宫廷所藏的历代书画名迹及古代器物。所录魏晋、唐宋名家绘画作品五百四十九件，书法碑帖三百七十六件。分别标其作者、画名，很多作品附有品评格第、赏鉴之语，记述概貌，记其流传。因所记多为当时收藏和绘画名家，对于了解当时私家收藏风尚、藏品旨趣都有着重要意义。尤其是很多书画名迹流传至今，使其成为具有重要价值的文献资料。《云烟过眼录》是我国第一部以私家收藏书画为内容的著录书籍，它的著录体例和方式，对于明清两代的书画著录的盛行，产生了积极影响。书中根据亲身登入南宋皇室“秘阁”目历其间部分作品，记载了这些作品的收藏、保管、装裱情况，论及宋徽宗、高宗的用印体制，对今天的书画收藏及文物考证工作具有一定参考价值。（冯超）

【竹谱详录】 中国画论著。又名《竹谱》。元代李衎撰。七卷。主要版本有《续百川学海》本、《古今图书集成》本、《佩文斋书画谱》本、《知不足斋丛书》本、《画论丛刊》本、《中国画论类编》本等。



元·李衎《四季平安图》

本书初刊于元祐五年(1318)之际。全书分为《画竹谱》、《墨竹谱》、《竹态谱》及《墨竹态谱》及《竹品谱》等四谱,此中《竹品谱》再分全德品、异形品、异色品、神异品、似是而非竹品、有名而非竹品六子目。本书是我国至今传世最早一部图文兼具的画竹技法专著,开画谱编撰体例之先河。作者当年为了解画竹之理,在任职为官之际曾深入东南沿海产竹山区,并远至交趾国,冥搜极讨,观察体味自然之竹。书中广征博引,汇集实际观察和绘画创作的实践经验,系统地描述了三百余种竹类品种,包括各种罕见竹类。对于其画法、形态、品性均作了详细周全的论述,成为研究元代绘画创作和绘画思想理论的珍贵资料。尤其是有关画竹的技法、理论,给后世产生极为深远影响。　(冯超)

【松雪斋集】　诗文集。元代赵孟頫撰。十卷。主要版本有元至元沈伯玉家塾刻本、明天顺六年(1462)岳璿复沈氏刻本、明万历崔邦亮校刻本、清清德堂刻本、清康熙五十二年(1713)曹培廉城书室刻、光绪八年(1882)杨氏重修本、《四库全书》本、《四部丛刊》本、《海王村古籍丛刊》本等。本书编排上,依次分为:赋、诗、杂著、序、记、碑铭、赞、铭、题跋、乐府,共收作品五百三十余篇。卷前有元大德戊戌年(1298)戴表元和至元五年(1339)何贞立序。另有《外集》一卷,收诗、序、记、题跋等十八篇。是研究赵孟頫思想、生活和元代政治、经济、文化、历史的珍贵资料。赵孟頫是元代重要的文学家、书画家,为后人留下了很多有关绘画的诗文。这部诗文集汇集的此类诗文作品除了一部分是为自己画作的题跋,大多数是题写唐宋名家及同时期画家绘画的作品,包括了董源、李公麟、米元晖及高克恭、李衎、钱选等人,全面反映了赵孟頫的绘画思想和审美取向。缺憾的是许多代表赵孟頫绘画美学和书画理论的题跋,如追求"画贵古意"、倡导"书画同源"等论述散见于古人画迹和历代著录书中,而没有被《松雪斋集》收录。　(冯超)



元·赵孟頫《二羊图》

【画鉴】　中国画鉴赏著作。又名《古今画鉴》。元代汤垕撰。成书约在元至顺之际(1330～1333)。主要版本有万历四十三年《程氏丛刻九

种》本、《四库全书》本、《丛书集成》本、《美术丛书》本、人民美术出版社马采注释本、《中国书画全书》本。本书所记以时代为序，分为吴画、晋画、六朝画、唐画（附五代画）、宋画（金画并附元画）及外国画（高昌国画、高丽国画）。始于吴曹不兴，迄于元初，仅列龚开、陈琳两人。体例上大致仿效米芾《画史》，记亲眼所见画作。着重鉴别真伪，评定各家气韵及笔墨风格。兼及画家简历、师承、擅长。对一些作品的著录，记质地、尺幅、画中内容、收藏地等。后附《画论》（一作《杂论》）一篇，凡二十三则，论述绘画鉴藏方法，分析前人经验得失，批评鉴赏时弊。提出"观画之妙，先观气韵，次观笔意、骨法、位置、傅染，然后形似"，及"不可以形求似"、"先观天真，次观笔意"鉴画观。元画重写意，主张以书法之笔作画，汤垕亦谓："画梅，谓之写梅，画竹，谓之写竹，画兰，谓之写兰，何哉？盖花之至清，画者当以意写之，不在形似耳。"代表了元代文人论画的一些主张。余绍宋《书画书录解题》评价本书说："深切著明，又多从画法立论，尤得要领。"《画鉴》作为《画史》之后又一部比较系统完备的鉴赏绘画著作，总结积累了丰富的鉴识经验，形成了以艺术风格鉴别作品真伪的新方法，对后代颇多影响。《画鉴》各丛书汇集刊印有所不同。《学海类编》、《美术丛书》作《古今画鉴》，与《画论》分为二编。《说郛》、《四库全书》等均将两编合为一书。（冯超）



元·汤垕《画鉴》

【写山水诀】 中国画论著。又作山水诀。元代黄公望撰。主要版本有《南村辍耕录》本、清《一瓻笔存》本、《画论丛书》本、《中国书画全书》本、人民美术出版社邓以蛰、马采点校本。本书辑有关水山画法及画理论述三十二则，采用语录形式，每则论述一个问题，多则五七言，少则一二言。言简意赅，阐述精辟。其中画法内容涉及山峰、水流、树石、屋宇、夏雨冬雪等的表现方法，凡章法布局、远近透视、用笔、用墨、设色、矾绢、皴法均论述。在画理的论述中，作者主张"作画只是个理字最紧要"，认为山水画的"作画大要：去甜、邪、俗、赖"，这个论点构成了黄公望的山水画理论核心。围绕这个核心，作者从宗法董源李成、山论三远、山水之法在乎随机应变、尤以画不过意思而已等方面展开了论述。《写山水诀》是黄公望对于董源李成以来山水画技法的经验总结，也是其自己从事绘画创作实践活动的心得结晶，这些内容给明清山水画创作和理论产生了十分深远的影响。（冯超）

【清□阁集】 诗文集。元代倪瓒撰。十二卷。主要版本有康熙曹氏培廉城书室刻本、乾隆六年广春楼刻本、《四库全书》本、群众出版社印本。本书为清代康熙五十二年（1713）上海曹培廉整理编辑，收录诗八卷，杂文二卷。《外纪》二卷，上卷列遗事、传、铭并赠答、吊挽之作，下卷专载诸家品题诗、画语。倪瓒画居逸品，神思散朗，诗文意格自高。这部诗文集中辑有大量的有关绘画的题跋和论述作品。内容包含了题自画和观赏评鉴他人绘画的诗词、题跋及其与当时画家、文人的酬唱之作，几乎涉及元代大多数著名画家。《清□阁集》是研究倪瓒生活、思想和绘画艺术最为直接的资料，也是研究宋元绘画史重要文献。其中一些诗文集中反映了倪瓒绘画美学思想，特别是"聊写胸中逸气"（《题画竹》），"逸笔草草，不求形似，聊以自娱"（《答张仲藻书》）等名篇章句极大地丰富了宋代文人画理论的内涵，代表了元代文人画家


元·倪瓒《幽涧寒松图》

的艺术审美趣味和绘画功能论，对明清文人画的发展产生了很大影响。倪瓒的诗文集最初为明代天顺四年(1460)宜兴蹇曦及万历十九年(1591)其八世孙倪珵等编汇的刊刻本，名曰《倪云林诗集》，十五卷。（冯超）

【梅道人遗墨】 题跋著作。元代吴镇撰。主要版本有清初钱棻辑刻本、清陆香圃三间草堂抄本、清顾氏艺海楼抄本、《四库全书》本、《美术丛书》本。吴镇为“元四家”之一，是元代著名画家、文学家，惜没有专集存世。此本题曰《梅道人遗墨》，乃明清之际其乡人(浙江嘉兴)钱棻汇集吴镇存世的绘画题跋而成。集中录诗词八十首，杂题二十二篇，涵盖了吴镇创作的山水、墨竹、松石及渔夫图等画作的题诗跋语。这些内容从不同侧面反映了吴镇的思想、生活与绘画艺术论述。由于本集辑录时间距画家生活时间较远，其中不排除收入一些赝作伪题，或错录他人诗题。不过披沙捡金，往往见宝，此书实为研究吴镇绘画艺术思想以及元代绘画理论发展史的珍贵资料。（冯超）

【松斋梅谱】 中国画论著。元代吴太素撰。十五卷。成书于至正十一年(1351)。刊行版本有日本广岛市图书馆出版的岛田修二郎校注本、《中国书画全书》本。吴太素，字季章，号松斋，会稽(今浙江绍兴)人。能诗文，善书画，工山石水仙。生性好梅，见之必徘徊谛视，有心得必写其形。本书卷一，述有关墨梅绘画的创始、妙理、口诀、总论墨色等；卷二，述画法；卷三至卷十为图谱，绘苞、花、蕊、枝、干图式，并题诗解说；卷十一，录范成大《梅谱》、逃禅别法；卷十二，宋人梅赋；卷十三，题咏梅诗；卷十四至十五，画梅人谱，录宋金元画梅者数十人小传。其体例主要受到《华光梅谱》的影响，并参以自家画梅心得。篇幅内容极为丰富，集前人墨梅画史、画理、画法、口诀、图谱及画梅人名之大成，录论梅、咏梅诗文题赋为一体，颇为详尽，足以补益画史之缺失。其中有关牧溪、玉涧等传记资料，意义重大。流传版本多为抄本，较为完备本有日本浅野图书馆藏本，另有日本阳明文库、妙智院、富冈铁斋等地所藏节抄本。（冯超）

【梅谱】 中国画论著。元代王冕撰。一卷。约作于至正八年(1348)之际。刊行版本有日本广岛市图书馆出版的岛田修二郎校注本、《中国书画全书》本。本书的内容包含了采集宋元画梅名家的论述和自己画梅艺术实践的经验体会，共十三则，分别为：原始、总题、总论、指法、论枝、论花、难画、论梅、口诀、论梅之病、续论梅之病、墨梅指论、扫梅十要。在论述中作者主张梅花画作是画家情感的表现，是心与物的相通。原文为吴太素《松斋梅谱》辑录。（冯超）

【画竹谱】 中国画论著。又名《墨竹谱》。元代柯九思撰。主要版本有有正书局石印本。本篇为作者亲手绘制的墨迹，共三十六页，分别为：风竹、雨丛竹、倚壁、悬崖、穿林、倚木、老树、枯梢、棘条、风叶、晴叶破墨法、雨叶泼墨法、雨叶、风叶破墨、晴叶繁、老叶、新叶嫩叶、茂叶、嫩枝、老枝、风枝两幅、新枝、老根嫩根、全干、行鞭、鞭梢、坡脚四样、石谱四样。其间时有论述。对于后学帮助尤大。正如册后题跋所说：“其间所绘图谱晴雨风雪，横欹悬垂，荣枯稚老，各极其态，殊不易及。”而董其昌跋认为：“此册乃泄漏家风，使人操得戈入室”。此本清代光绪间为完颜景贤收藏，后归张学良藏。有正书局曾有石印本，惜其所影印的画页缺失四幅。近代《商衍鎏诗书画集》载有徐宗浩临本，基本保留了全貌。（冯超）

【图绘宝鉴】 中国画史论著作。元代夏文彦撰。五卷。完成于元至正二十五年(1365)，次年刊行。主要版本有元至正二十六年(1366)刻本、明正德十四年(1519)苗增刻本、崇祯《津逮秘书》本、康熙三年(1664)刻本、《四库全书》本、《丛书集成》本、《美术丛书》本、《画史丛书》本、《中国书画全书》本、中国书店影印本。本书卷一为叙论部分，引录唐宋时期《历代名画记》、《图画见闻志》等书中的论画内容，题：六法三品、三病、六要、六长、制作楷模、粉本、古今优劣、鉴赏、装褫书画定式、叙历代能画人名，汇画学之要纲。卷二至卷四，为三国至南宋时期多达一千三百位画家的小传，资料来源，以《宣和画谱》为主，并参补《图画见闻志》、《画鉴》、《画继》、《画继补遗》、《南渡七朝画史》、陈德辉《续画记》等书。卷五，为元代画家二百余人，其资料大多采自元人诗文集、笔记与铭刻，参以个人见闻，价值最显。《图绘宝鉴》是一部较为完备的中国绘画通史，明清以来影响甚大。虽多为采集前人画史著作，然删节能取其要，参融己意；搜罗广博，多有增补。由于编撰时间处于元代，保留了很多现今已经散佚的资料。不过夏文彦在编撰此书时，单纯以朝代为序，录完一书，再

录一书。由于各书的体例不同，显得有些散乱。

（冯超）

【图绘宝鉴序】 中国画论著。元代杨维桢撰。主要版本见于《图绘宝鉴》明清各丛书本及《中国画论类编》。《图绘宝鉴》为元代夏文彦撰。完成于元至正二十五年（1365），次年刊行。是一部较为完备的中国绘画通史，对后代影响很大。杨维桢此序约作于明代洪武年间，元至正二十六年（1366）刻本和明正德十四年（1519）苗增刻本尚没有这篇序，明清各丛书本中均刻入卷首。文章对夏文彦籍里、生平、性格、爱好作了简介。在泛论绘画中提出了“士大夫工画者必工书，其画法即书法所在”，“神妙之品，出于天质者”，“画品之优劣，关于人品之高下”等观点，体现出当时文人对绘画艺术的审美见解。

（冯超）

【绘宗十二忌】 中国画论著。又称《画家十二忌》。元代饶自然撰。一卷。成书于至正庚辰（1350）年。主要版本有明崇祯八年罗周旦《古今画鉴》刻本、《绘事微言》本、《画论丛刊》本、《中国画论类编》本及人民美术出版社邓以蛰、马采标点注释本。饶自然，字太虚，号玉笥山人，江西临川人。以诗画名于时，画得马远笔意，精于画理。本篇原为所著《山水家法》的附录。主要从布置、形象、比例、用墨、设色等方面论述山水画练习中的偏失，一一皆为形像而言，共列“十二忌”，依序为：一曰布置迫塞，二曰远近不分，三曰山无气脉，四曰水无源流，五曰境无险夷，六曰路无出入，七曰石上一面，八曰树少四枝，九曰人物伛偻，十曰楼阁错杂，十一曰滃淡失宜，十二曰点染无法。言简意赅，系统地对山水画表现中的种种弊病进行了归纳分析，反映了作者在山水画创作实践中的经验体会。

（冯超）

【写像秘诀】 中国画论著。元代王绎撰。不分卷。主要版本有《南村辍耕录》辑本、《佩文斋书画谱》本、《画论丛刊》本、《中国画论类编》本、《中国书画全书》本。全篇共分：写像秘诀、彩绘法、写真古诀、收放用九宫格法四个部分。作者主张肖像画家在表现对象时“叫啸谈话之间，本真性情发见，我则静而求之。默识于心，闭目如在目前，放笔如在笔底”。然后再按步骤一一下笔，传写出对象的“真性情”。这是对中国古代“传神说”和“写心说”的继承和发展。在“彩绘法”中就各种肤色如何施色，传授了详尽的技法。“写像古诀”对“八格”，即人面部形状八种式样：田、由、国、用、甲、目、风、申八字和“三庭五配”的人像特征比例均作了科学的发微。《写像秘诀》标志着中国人物肖像画技法理论趋于成熟，也是中国传统肖像画法存世最早的理论著作。

（冯超）

【墨竹记】 中国画论著。元代张退公撰。不分卷。主要辑录书籍有《詹氏画苑补益》、《佩文斋书画谱》、《美术丛书》、《中国画论类编》等。本篇一段，四百余字，论述墨竹绘画方法。首先介绍墨竹绘画的肇始和传承历史，再详述法则矩度，叶、枝、干、布势及雪晴风雨之情态的表现方法。其中提出了“得之心，应之手，心手相迎”的观点，强调对于文人骚客的动其“吟情”，引其“咏诗”必须识其机，得其意等论述，反映了作者主张艺术创作的心手相应，重视诗画相通的艺术创作思想。

（冯超）

【画原】 中国画论著。明代宋濂撰。辑录版本有《佩文斋书画谱》、《中国画论类编》等。《宋学士全集》有《四库全书》、《丛书集成》、《四部备要》、《四部丛刊》等丛书本。本文采录于宋濂诗文别集《宋学士全集》卷二十五。全文五百余字，精辟地论述了我国绘画艺术发端、发展的历史。并通过叙述绘画发展进程提出了自己对于审美的主张。文中从书画的始创、天地万物的名状、书者济画之不足三个方面论述了“书与画非异道也，其初一致也”的论点。并以儒家经世致用观点论述绘画，力求回复“古意”，主张绘画应“助名教而翼群伦”，感叹唐宋以来一些画家“往往溺志于车马仕女之华，怡神于花鸟虫鱼之丽，游情于山林水石之幽，而古之意益衰矣”。体现出他对人物画教育作用的重视，也代表了当时上层社会的绘画理论主张。论述中还提出的“顾、陆以来，是一变也；阎、吴之后，又一变也。至于关、李、范三家者出，又一变也”。反映了宋濂对于中国古代绘画发展分期的界定。值得注意的是《宋学士全集》中保留了很多题画、论画诗文，有助于全面研究了解宋濂的画学思想。

（冯超）

【覆瓿集】 诗文别集。明代朱同撰。八卷。主要版本有万历丙辰钞本（国家图书馆藏）、万历四十四年歙邑朱氏刻本、《四库全书》本。画论辑录有《佩文斋书画谱》、《中国画论类编》等。本书

各卷分别为：卷一至卷三为古体诗、律诗、绝句；卷四，序；卷五，记；卷六，记、说、铭、跋；卷七，赋、书启、传、墓志铭、祭文；卷八，附录。朱同高居礼部侍郎，擅长诗、书、画，时称三绝。《覆瓿集》中收录了很多题跋自画和他人绘画的诗文，反映了其艺术思想和审美意趣。他在《书钱舜举画后》的题跋中，借用古人论述书法之“势”、“雄”、“韵”、“媚”四字论述绘画，提出“画之与书非二道也”的观点。同时以为画家“徒取乎形似者，固不足言画”。明确表现了其文人画思想的审美倾向。（冯超）

【金川玉屑集】 诗文别集。明代练安撰。二卷。刊行于明弘治中。主要版本有《乾坤正气集》本、《四库全书》本、《北京图书馆古籍珍本丛刊》本。《画记》辑录本有：《佩文斋书画谱》、《中国画论类编》。练安，洪武进士，历官修撰、工部侍郎，建文时官至御史大夫。燕王朱棣夺位后，言语不逊，断其舌。因不愿屈服，全家被杀。遗文被编为《金川玉屑集》，文学家李梦阳又立金川书院来纪念。书中一些文章和题画诗表明了练安对待绘画审美的态度，对画史也多有补益。他在《画记》一文中对北宋文人画理论大加推崇，提出“苏文忠公论画以为人禽宫室器用，皆有常形，至于山石竹木水波烟云，虽无常形而有常理。常形之失，人皆知之，常理之不当，虽晓画者有不知”。在继承宋以来文人画“常形”与“常理”的讨论基础上，提出了“意态情性”。他认为一般以画为艺的“专门名家”“多能曲其形似”，“而至其意态情性之所聚，天机之所守寓，悠然而不可探索者，非雅人胜士，超然有见乎尘俗之外者，莫之能至”。在练安看来，只有“雅人胜士”才能在绘画中表达出精神层面的意态情性。同时他主张作者用心去体验自然，反对盲目效仿古人的墨迹。这些理论反映了明代初期一般士大夫画家的审美倾向。（冯超）

【七修类稿】 笔记著作。明代朗瑛撰。五十一卷，《续稿》七卷。主要版本有明嘉靖刻本、清乾隆四十年（1775）耕烟草堂刻本、道光刻本、《四库存目丛书》本及上海书店、中华书局、文化艺术出版社印本。全书按门类编排，分为：天地、国事、义理、辩证、诗文、事物、奇谑等七类。内容涉及明代及前朝史事掌故、社会风俗、人物琐闻、艺文考辨等，引证颇广，多有闻见感言。在义理、辨证、诗文、事物四类中汇集了很多有关画家、画史、画论轶闻琐事和体悟考辨，对于研究元明之际画家具有较为重要的资料价值。如《书竹一法》条在论述书画关系时说：“《韵语阳秋》尝曰：‘陆探微作一笔画，实得张伯英草书诀；张僧繇点曳斫拂，实得卫夫人《笔阵图》诀；吴道子又授笔法于张长史。’信书画用笔，同一三昧。然即近代论之，如戴进、吕纪、周臣辈，画亦神品，未见其能书也。第宋、元以来，惟善画竹者，必能书。若东坡、与可、仲圭、仲昭是也。故子昂有诗云：‘石如飞白木如籀，写竹应知八法通。’本朝王绂亦曰：‘画竹之法，竿如篆，枝如草，叶如真，节如隶。’”反映了作者审美主张及对于浙派画家的评判。（冯超）

【书画传习录】 书画论述著作。传为明代王绂撰。四卷。主要版本有清嘉庆十八年（1813）锡山嵇氏层云阁刻本、《中国书画全书》本、《画学集成》本。本书卷一名《论书》、卷二名《论画》、卷三名《书事丛谈》、卷四名《画事丛谈》，每卷再分二集。《论画》或采录诸家成文，或摘录前人成说，略加改纂。篇后辄加评论，有甚精者，亦有甚肤泛者，文句又有不似元明间人口吻者，似非出于一手。《画事丛谈》分六门：全艺、精敏、风教、知几、灵异、荣遇，多杂采传记、题跋、诗文，乃至说部，有一些内容与明代中晚期的书画家笔记论述相互重见。所发之语，瑕瑜互见，不乏精辟述论。其中主张绘画“寄闲情”、“彰绝业”的功用，提倡绘画艺术的源于自然生活，反对那种“寥寥数笔，自矜高简”的盲目轻视“形似”的绘画表现，这些思想对于绘画创作还是有着积极意义，明显表现出明初的绘画审美思想潮流。关于这部论著的作者，近代论者多持怀疑态度。王绂卒于明代永乐十四年（1416），其后各种史籍对此书均没有著录，也未见刊刻本。四百余年后始为清代锡山（今江苏无锡）嵇承咸发现于旧书肆中，费时十年加以校订纂辑，于嘉庆十八年（1813）汇成《锡山先哲丛刊》刊刻行世。前有嵇承咸自序，随其一同刊刻的还有署名嵇承咸《书画续录》、《梁溪画征录》。分析该书的流传刊行、形式内容、语句论述，基本是一本托名的著作。（冯超）

【华山图序】 中国画论著。明代王履撰。收录版本有《铁网珊瑚》、《珊瑚网》、《式古堂书画汇考》、《十百斋书画录》、《佩文斋书画谱》、《中国画论类编》等，天津人民美术出版社影印墨迹。原文出自于王履《华山图》册。王履于洪武十六年（1383）游览华山，归来后精心构思创作了《华山



明·王履《华山图册》之二

图》册，其中图四十幅；另付二十六幅书题，分别为记、诗、叙、赋及题为“重为华山图序”的本篇文章。全册现分成两部分，分别为故宫博物院和上海博物馆收藏。作者在《华山图序》中提出了一系列绘画主张，他根据亲身体验，提出了“我师心，心师目，目师华山”，将自然世界视为艺术之源泉，反对陈陈相因，强调“师造化”的重要意义。针对时弊，直言“意在形，舍形何所求意”，在“形”与“意”的关系上表明了“以形写意”的辩证观点。这些思想对后世山水画理论产生了积极的影响。（冯超）

【绘事指蒙】 中国画论著。又称《绘事发蒙》。明代邹德中编著。一卷。刊行于成化年间。主要版本有成化刻本、嘉靖刻本、万历三十一年胡氏会文堂《格致丛书》本、中国书店影印成化年间刻本。书中在总结古人绘画创作经验的基础上，对中国画的作画次序、布置、用笔、设色及皴、描、点、染等表现技法加以概括叙述，凡五十余则。多以口诀叙述，时而附图式，对于学画者帮助尤多。其中有关佛道的宗教画介绍较多。作者将古代人物画家的衣服褶纹钩勒表现技法加以归纳提炼，提出了“人物十八描”之说，即高古游丝描、琴弦描、铁线描、行云流水描、马蝗描、钉头鼠尾描、混描、撅头描、曹衣描、拆芦描、橄榄描、枣核描、柳叶描、竹叶描、战笔水纹描、减笔描、柴笔描、蚯蚓描，对后世影响很大，它对于了解传统人物画线描丰富多样的用笔特点具有一定参考价值。（冯超）

【格古要论】 古物鉴定著作。明代曹昭著。三卷。成书于洪武二十一年(1388)。主要版本有《格致丛书》本、《夷门广牍》本、《四库全书》本、《说郛三种》本。曹昭字明仲，云间(今上海市松江)人。世代好古，家藏极富。同里舒敏编校。前有舒序，次有洪武二十一年(1388)曹昭自序：“先君子平生好古，素蓄古法书名画彝鼎琴砚之属；置之斋阁，以为珍玩，其售之者往来尤多。余自幼性亦嗜之，今老尤弗怠，因取古铜器、书画、异物，分其高下，辨其真伪，正其要略，书而成篇。”全书共三卷十三论。上卷为古铜器、古画、古墨迹、古碑法帖四论；中卷为古琴、古砚、珍奇(包括玉器、玛瑙、珍珠、犀角、象牙等)、金铁四论；下卷为古窑器、古漆器、锦绮、异木、异石五论。其中“古画”部分，论述明代以前画家画法，分析笔墨特点、表现风格，对于古画鉴定帮助尤多。此书是中国现存最早的一部较为完备的文物鉴定专著。（冯超）

【新增格古要论】 古物鉴定著作。一名《增订格古要论》。明代王佐增补。十三卷。成书于天顺三年(1459)。主要版本有《格致丛书》本、《惜阴轩丛书》本、《丛书集成》本。王佐字功载，号竹斋，江西吉水人。是书为曹昭《格古要论》修订增补本。主要对墨迹、古碑法帖部分加以增补，此外新增金石遗文、古人善书画者、文房论、诰敕题跋及杂考等内容。各卷分别为：卷一古琴，卷二、三古墨迹，卷四金石遗文，卷五古画，卷六珍宝，卷七古砚，卷八古漆器，卷九文房，卷十题跋，卷十一、十二、十三杂考。文字虽然增加了很多，但在内容上除墨迹碑帖部分有所论述之外，其他多为杂抄，远不如曹昭原著的见识。（冯超）

【皇明书画史】 中国书画史著作。明代刘璋编撰。三卷。附录一卷。成书于正德十年(1515)。刘璋字圭甫，嘉定(今属上海市)人。记载自明代洪武以来善书法、绘画者三百七十余人，以帝王及艺苑文士分序编排，书末附画僧六名。末卷为同邑童时补编，名为《元朝遗佚附录》。列元人史籍遗佚未载录的元代及五代、宋、金画家九人小传。全书编写上看，各家小传寥寥数言，不备本末，粗具梗概而已。原书流传较少，其内容主要是通过《画史会要》、《宋元以来画人姓氏录》、《佩文斋书画谱》采录引证。（冯超）

【梅谱】 中国画论著。一名《小霞梅谱》。明代沈襄撰。一卷。通行本有《画法要录》。沈襄字叔成，号小霞，山阴(今浙江绍兴)人。曾任姚安太守。少好学剑，纵横击刺得其法。见窗下老梅，日模之。后师画梅名家刘世儒(雪湖)，因悟其纵横之妙，与剑法同，遂以写梅、竹称绝艺。尤善墨梅，

枯润咸有天趣。该画谱详述画梅的写干、分枝、点苔、圈花、添须、布景、用墨诸法。将梅归为老、稚、繁、疏、宫、圆、盆、沼、山、溪、野、篱十二种，列出画梅的“八忌”、“十六病”等避忌。内容以画诀形式，归纳分析，评述相参，为求写实肖形，意在“为花留神”。继承了宋元画梅诸家的经验传统，为其创作心得的总结。（冯超）

【珊瑚木难】 书画著录著作。明代朱存理编撰。八卷。主要版本有清雍正六年(1728)刻本、《四库全书》本、《适园丛书》本、上海古籍出版社文渊阁《四库全书》影印本、《中国书画全书》本。“珊瑚”、“木难”，均为玉体宝珠，以此冠名以示著录的书画墨迹之珍稀。朱存理家富收藏，赏鉴既高，考证亦精。本书著录平生所见和自家收藏的书画碑帖名迹。在编撰体例上采用了随见随录的方式，不以时代分先后。每件作品重点是记录诗文题跋，很多作品后题注附记评述，简要记述收藏处所。其中所录法书名画多为当时的书画鉴藏大家文徵明、文嘉、王稺登、王腾程的藏品。这部著录著作的一大特色，就是在完整记录书画作品上题跋的同时，汇录了前人的别集著作中相关诗文，且许多诗文为世所罕见。这些诗文题跋反映了作者和观赏鉴定者的艺术审美观点，是研究古代画论的宝贵材料。明代以前书画著录之书，均不录原文及题跋款识，此书开完整著录书画诗文题跋之先河，对明清书画著录著作的体例形式影响极大。（冯超）

【寓意编】 书画著录著作。明代都穆编撰。一卷。书成于正德年间。主要版本有《顾氏四十家小说》本、《四库全书》本、《奇晋斋丛书》本、《学海类编》本、《丛书集成》本、《美术丛书》本、《四库艺术丛书》本。本书为杂记体，汇录作者所见历代书画名迹，各记收藏处所、题跋印记，凡六十条，一一鉴别真伪，见解精当详细。从书中所记，可以大概了解当时私家收藏情况。作者编著时的学术态度十分严谨，对于一些流传有序的书画名迹，虽然疑似伪作，并不轻易舍弃，而予以录入。也有仅录书画品名，加注“余不曾见”，或注曰“某人亲见为余言”，以待以后征访。（冯超）

【南濠居士题跋】 书画题跋著作。明代都穆撰。近代江杏溪辑。四卷。刊刻于民国十三年(1924)。版本有民国十三年《江氏聚珍版丛书》排印本。本书前二卷为书籍题跋，后二卷为书画题跋。以后面二卷为精，内容亦较多。书跋一卷，录三十二则，可供考证；画跋一卷，录二十三则，间论画法，亦甚精密。一些内容采录于都穆《寓意编》、《都公谈纂》等著作。（冯超）

【图绘宝鉴续编】 中国画史著作。明代韩昂著。一卷。成书于正德十四年(1519)。传世版本多为附于《图绘宝鉴》之后，有正德十四年刻本、嘉靖刻本、汲古阁刻本、《四库全书》本、《画史丛书》本、《中国书画全书》本。本书为续补夏文彦《图绘宝鉴》而作。体例上基本是沿袭《图绘宝鉴》，以帝王为首，次录诸画家。书中补录明代洪武至正德之际的画家一百一十余人。画家小传内容大多比较简略，时有详者。但是作为一部时间最早、最为直接记录明代画家传记的画史著作，其地位显得非常重要。此书在明清时期的刊刻和传抄的过程中时有增补，内容记载也各有差异，有的版本中，收入了活跃在嘉靖年间的文彭、陆治、钱穀等。（冯超）

【文待诏题跋】 书画题跋著作。明代文徵明撰。分上下二卷。主要版本有《学海类编》本、《丛书集成》本、《中国书画全书》本。本书为清人辑录文徵明所著《甫田集》卷二十一至二十三卷题跋汇集而成。均为文徵明题跋古人的法书、碑帖、绘画及诗集、族谱。其中有对宋元明时期的郭忠恕、李公麟、马和之、赵孟頫、夏孟旸、沈周等画作题跋十一篇，内容涉及画家生平、擅长师承、风格特征和作品收藏流传情况，其间时有评鉴论述之语，对于画史画论研究具有一定参考价值。与其相比，《甫田集》及其明清书画著录著作中保存了大量的文徵明绘画题诗和题跋，这些内容更加全面地反映



明·文徵明《横塘图》

了其绘画美学思想。（冯超）

【四友斋画论】 中国画论著。明代何良俊撰。一卷。主要版本有《美术丛书》本、《画学集成》本、《中国书画全书》本。《四友斋丛说》有明代隆庆三年刻本、万历七年刻本及中华书局《元明史料笔记丛书》本、《四库存目丛书》本。民国时期编辑《美术丛书》时以何良俊笔记著作《四友斋丛说》卷二十八、二十九辑录而成。共收论述绘画之语五十余则，内容包含画论、画史及画家事迹。或采录前人议论，时加发微；或记考鉴心得，记所见事迹。尤其作者与明代吴门画家多有往来，相关记录更具史料价值。其论画观点明显表现出文人画思想的影响。（冯超）

【升庵画品】 中国画论著。明代杨慎撰。一卷。主要版本有《函海》本、《丛书集成》本、《中国书画全书》本。本书大多数内容采自杨慎所撰《升庵集》、《丹铅总录》。全书共四十八条，附宋人诗十四首，赞一首。虽名为《画品》，然并无品画之语，实以随时见闻心得，杂缀古人论画之语，间有自己对于绘画的论述与考证，汇编成集。其论画在继承了唐宋画学传统的基础上，富于创新，其中很多论述颇有影响。他首次将顾（恺之）、陆（探微）、张（僧繇）、展（子虔）推为画坛“四祖”。书中“画似真，真似画”、“论诗画”、“同能不如独胜”等条，从不同侧面反映了对绘画创作的深刻认识，独具见地。他关注地域文化对于绘画风格影响，指出：“江南之艺，骨气多不及蜀人，而潇洒过之”；正确处理继承与发展的关系，主张“废古人之短，成后人之长”；强调心中有画稿，提倡“落笔便成气韵”，反对反复修改。认为书画同法，主张以书法入画。在论及自然景物与绘画之间的关系时，强调画家内心情感的作用，留下了“会心山水真如画，巧手丹青画似真”的名句。（冯超）

【弇州题跋】 书画题跋著作，明代王世贞著。五卷。通行本有：万历世经堂刻本、《四库全书》和上海古籍出版社《四库明人文集丛刊》等版本的《弇州四部稿·文部》。书中汇录墨迹题跋三卷：上卷三十八首，俱跋宋以前书法墨迹；中卷三十二首，跋元明人书法墨迹；下卷五十六首，跋明人书法墨迹。论述颇见精要。画跋二卷：上卷四十一首，跋南朝至元代绘画；下卷四十二首，均题明人画。王世贞虽不能画，所论不若书法之精，但收藏既富，与当时画家和收藏家交游密切，在探源寻流、评古品今、体味画作上仍有独到见解。尤其是题跋的绘画作品涵盖各代名家，且有许多是同时画人，这些题跋对于画史、画论研究及绘画作品考鉴均具珍贵史料价值。清代《四库全书存目提要》著录此书为七卷，即：墨迹跋三卷，墨刻跋四卷，而无画跋，应当是另一个题跋辑录版本。根据现今保存的《弇州四部稿》看，其中的一百三十卷至一百三十八卷有墨迹跋三卷，共一百二十六首；墨刻跋四卷，共二百一十一首；画跋两卷，共八十三首。和上述《题跋》两个版本的分卷和题跋数基本是一致的。（冯超）

【艺苑卮言】 艺术品评著作。明代王世贞著。八卷，附录四卷。成书于嘉靖四十四年（1565）。主要版本有万历世经堂刻本、《四库全书》和上海古籍出版社《四库明人文集丛刊》等版本的《弇州四部稿·说部》、《历代诗话续编》本、《佩文斋书画谱》、《中国画论类编》节选。本书其中八卷，基本上是对于诗文的评论。附录四卷，论述词曲、书法、绘画。论画数十条，涉及画理、画法、画史、画风及鉴定等各个方面，尤其是对明代画家生平行迹、风格传承多有记载评述。总体上看，议论广泛，立论精当，倡导自然，富于创新。在划分画史重要变革时指出：“人物自顾、陆、展、郑以至僧繇、道玄一变也。山水至大小李一变也；荆、关、董、巨又一变也；李成、范宽又一变也；刘、李、马、夏又一变也；大痴、黄鹤又一变也。”其间“书与画通”条，以书喻画，列举得当，非精于书法及考鉴，难出此论。论及当时画坛，推崇吴门画家及文人画，轻视浙派和明代院体画家。（冯超）

【中麓画品】 中国画品评著作。明代李开先撰。一卷。成书于嘉靖二十四年（1545）。主要版本有《函海》本、《丛书集成》本、《美术丛书》本、《画学集成》本、《中国画论类编》本、《中国书画全书》本、《续四库全书》本、《四库存目丛书》本。该书仿谢赫《古画品录》和姚最《续画品》体例，对明代嘉靖以前的画家加以品评。不过品第方式与前代品评有所不同，虽分五品，每品之中，优劣兼陈。全书分为五篇，第一篇论诸家梗概；第二篇列举各家擅长的画种，设“六要”括诸家所长，分“四病”指出各人所短；第三篇搜罗尺寸之长，使无遗漏；第四篇分别等次，而不列高下；第五篇论述各家师承之源。李开先论画追求自然，推重风骨，提出了“笔

端有造化而胸中备万物”的主张。在绘画品评上提出了“六要”，即：神笔法、清笔法、老笔法、劲笔法、活气法、润笔法；“四病”，即：僵笔、枯笔、浊笔、弱笔。尤其难能可贵的是能够独树一家之言，持论和当时一般文人画论的观点全然不同，在各品中极力推崇浙派画家，而轻视当时声势颇大的吴派画家。以戴文进、吴伟、陶成、杜堇为第一等，倪瓒、庄麟为次等，而沈周、唐寅居于四等。 （冯超）

【吴郡丹青志】 中国画史论著作。一名《国朝吴郡丹青志》。明代王穉登撰。一卷。成书于嘉靖四十二年(1563)。主要版本有《宝颜堂秘笈续函》本、《续说郛》本、《广百川学海》本、《丛书集成》本、《画史丛书》本、《中国书画全书》本、《四库存目丛书》本等。本书记述明代活动在吴郡(今苏州)地区的画家生平事迹，以品第分类，画家传后各作赞词。所载画家共二十五人，其中“神品志”一人：沈周，附三人：沈恒吉、沈贞吉、杜琼；“妙品志”四人：宋克、唐寅、文徵明、张灵，附四人：文嘉、文伯仁、朱生、周官；“能品志”四人：夏□、夏昺、周臣、仇英；“逸品志”三人：刘珏、陈淳、陈栝。“遗耆志”三人：黄公望、赵原、陈惟允；“栖旅志”二人：徐贲、张羽；“闺秀志”一人：仇氏。是一部地方性画家传记资料文献，对考查明代吴门画家的风格特征及擅长师承颇有可采之处。不过此书收录不够全面，记述过于简略，有些品评措辞空泛，未必允当。

（冯超）



明・唐寅《秋风纨扇图》

【雪湖梅谱】 中国画论著。明代刘世儒撰。二卷。成书于嘉靖三十四年(1555)。主要版本有明万历二十三年刻本、清初墨妙山房印本。其中一些经典画论为画论汇编著作所辑录。刘世儒字继相，号雪湖。山阴(今浙江绍兴)人。少时见王冕画梅而悦之，至废寝食。学成，遂负笈买履，走名山幽谷，扁访梅花之奇，尽得其情态。时人称其行年九十，画梅八十年。书中主要内容为：“写梅十二要”、“画梅歌诀”、“梅病”、“梅花二十四式”并作图谱二十四幅、“题画梅诗”并汇录了《华光口诀》、扬补之《论写梅》等。为其数十年画梅经验所得，有关画梅之法可谓详尽而完备。其中“写梅十二要”被视为画梅经典：一墨色精神，二繁而不乱，三简而意尽，四狂而有理，五近远分明，六枝分四面，七势分长短，八苔有粗细，九侧正偏昂，十萼瓣大小，十一攒簇稀密，十二老嫩得宜。论述涉及笔墨布局、裁取章法、情性理趣等，实为画梅之要诀，对后世影响极大。 （冯超）

【王氏画苑】 中国画学论著汇编。明代王世贞编。有万历三年至四年(1575～1576)间郧阳刊本，万历十八年(1590)王氏淮南书院重刊本、明刊本、民国十一年(1922)上海泰东图书局影印万历十八年本。凡十卷，所收画学著作十五种：谢赫《古画品录》、李嗣真《续画品录》、彦悰《后画录》、姚最《续画品》、裴孝源《贞观公私画史》、沈括《图画歌》，荆浩《笔法记》、王维《山水论》、张彦远《历代名画记》、刘道醇《圣朝名画评》、朱景玄《唐朝名画录》，陈询直《五代名画补遗》(按：陈询直乃刘道醇之误)、邓椿《画继》、黄休复《益州名画录》、米芾《海岳画史》。谢巍《中国画学著作考录》评曰：“是

编似仓促成帙,体例未善:一、不以作者时代为次,亦不按画品,画史等类编。二、任意合数书为一卷,或合原书数卷为一卷,不便检阅。三、书中有小注,不标明何人所注,如《贞观公私画史》有小注云:张彦远《历代名画记》尚有某图某图,则非原注。”（周积寅）

【画苑补益】 中国画学论著类编。明代詹景风编。有万历十八年(1590)王氏淮南书院重刻《王氏画苑》本、明刊本,民国十一年(1922)上海泰东图书局影印《王氏画苑》本。是编继《王氏画苑》而作,凡四卷,所收十六种:梁元帝《山水松石格》、王维《画山水秘诀》、荆浩《论画山水赋》、李成《山水诀》、郭熙《林泉高致》、郭思《画论》及《纪艺》、《宣和论画杂评》、韩纯全《山水纯全集》、李澄叟《画山水诀》、无名氏《论画山水歌》、李廌《画品》、华光《梅谱》、李衎《竹谱详录》、张退工《墨竹记》、董逌《广川画跋》。谢巍《中国画学著作考录》评曰:“此编所辑诸书,有失考,删节不当者,如郭若虚与郭思误作一人。采郭若虚《图画见闻志》,录其第一卷《画论》,却删《叙诸家文字篇》,题作郭思《画论》,而于目录中作《山水论》,又录《纪艺人名目》而删诸篇小传,题为郭思《纪艺》。《林泉高致》删去《画记》。李廌《画品》抽去李式样画跋、赵德麟跋。《宣和论画杂评》,乃摘《宣和画谱》之序引,而不做说明。李衎《竹谱详录》原为十卷,删去一卷,仍称《详录》。诸书阙失甚多。又有《华光和尚梅谱》,擅改原书名《画梅谱》,以致成伪。故上述诸书不宜作校勘底本。所收张退工《墨竹记》,不见他书收载,洵属可贵。”（周积寅）

【赵氏铁网珊瑚】 书画著录著作。又名《铁网珊瑚》。明代赵琦美集撰。十六卷。成书于万历二十八年(1600)。主要版本有万历刻本、雍正六年(1728)年希尧刊本、《四库全书》本、雍正欣赏斋刊本、上海古籍出版社《四库艺术丛书》本、《中国书画全书》本。明清流传的刻本及抄本,或未署作者名,或题明代朱存理编撰,《四库全书》始作赵琦美。卷末赵琦美自序称:是书乃根据万历间家乡秦四麟所藏的旧本并参校焦竑家藏本汇集而成。此前的版本只有《书品》和《画品》各四卷,在互校的基础上,汇集了自己所见的书画名迹题跋,增为《书品》十卷、《画品》六卷,刊刻行世。由此可见,现行本是经过几家集录和增补而成。书中著录古今书画名迹,按书画分类,以时代为序,包括碑帖、法书及绘画名迹,绘画自唐代阎立本《洪崖仙图》至明初王履《华山图》。所录作品,详尽记录款识和题跋文字,时有作品考鉴及收藏处所记录。是书搜集繁富,涉及诗、词、铭、赞、记、序文体,文字内容著录极为完备。所录王履《华山图》册序记题跋十二篇,题诗多达一百五十首,此图流传至今,没有任何著录超过于此。又如著录赵孟頫《水村图》,记元明四十余家诗文题跋。这些内容,不但保留了许多珍贵的画史、画论资料,也足以补益宋、元、明诗文总集与别集。（冯超）

【书画跋跋】 书画题跋著作。明代孙鑛编撰。三卷,续编三卷。成书于万历四十二年(1614)。主要版本有清乾隆五年孙氏居业堂刻本、《四库全书》本、上海古籍出版社《四库艺术丛书》影印本、《中国书画全书》本。本书名为《书画跋跋》,是因为王世贞先有《书画跋》(《弇州山人题跋》)刊行于世,鑛又跋其所跋,论述辨义,补阙匡正。在编排上分墨迹、碑刻、画各一卷,其续编亦相同。在“墨迹”、“画”的各卷中汇录了作者大量的题跋,所跋绘画作品时间自唐至明代,画家有王维、阎立本、周昉、黄筌、范宽、文同、苏轼及元四家、明代吴门大家等。题跋内容有述史论理,有评鉴考证,是一部有关书法绘画理论的重要著作,也为后来书画鉴定者引用取证的宝贵资料。此书明以来未有刊刻本流传,仅有抄本。乾隆五年(1740)六世孙得其抄本刊刻印行。（冯超）

【画笺】 中国画论著。明代屠隆撰。一卷。主要版本有《广百川学海》、《宝颜堂秘笈》、《丛书集成》、《四库存目丛书》等版本的《考槃余事》印本及《绘事微言》本、《中国画论类编》本、《画学集成》本、《中国书画全书》本。本书为明人从屠隆《考槃余事》中辑录。全篇共二十六条,论及鉴赏、古画、画法、品第、装裱、绣画等内容。主张绘画要以天生活泼为法,反对单纯追求形似。总体上重自然,讲意趣,认为不能以似与不似品第绘画,反对一味临仿古人。推崇士大夫绘画,讲求书画相同。其中对于装裱形制、绢素质地以及赏鉴把玩古人绘画均有独到见解。（冯超）

【画说】 中国画论著。明代莫是龙著。一卷。主要版本有万历《宝颜堂秘笈》本、华淑《闲情小品》本、《广百川学海》本、《续说郛》本、《美术丛书》本、《丛书集成》本、《画论丛刊》本、《画学集成》

本、《中国书画全书》本、《四库存目丛书》本。该书辑录有关画史、画论、画法论述十六条。其间借禅论画，以李思训为北宗，王维为南宗，列唐宋间山水画家传承体系，提出了“画之南北二宗”的观点，推崇王维的“南宗”绘画，给后世产生巨大影响。所论笔墨画法，见解独到，谓有轮廓而无皴法，谓之“无笔”；有皴法而无轻重、向背、明晦，谓之“无墨”。论述继承与创新时，主张“画家以古人为师”，强调在“集其大成”基础上“一变其法”，“自出机杼”。在形神关系上提出：“传神者必以形，形与心手相凑而相忘，神之所托也。”本书的内容在董其昌《容台别集》、《画禅室随笔》、《画眼》、《画旨》或有辑载，或大意相同。当今学者认为《画说》出于其先，当是后人辑录过程中附于董氏，且董其昌对这些论述多有阐发，抒其独得之见。也有一些学者认为《画说》中的内容均出自董其昌笔下。（冯超）

【书画史】 中国画论著作。又名《眉公书画史》。明代陈继儒撰。一卷。主要版本有《宝颜堂秘笈》本、《眉公杂著》本、《广百川学海》本、《说郛三种》本、《丛书集成》本、《美术丛书》本、《四库存目丛书》本。本书辑录有关书画及杂言六十二则，涉及绘画者不足一半。主要记述书画家逸闻遗事，所见书画名迹及题诗跋语。随手所记，未加分类，其中亦有书画无关的内容，称“史”不当。对于研究元明画史画论具有一定参考价值。（冯超）

【书画金汤】 中国画论著。明代陈继儒撰。一卷。主要版本有《宝颜堂秘笈》本、《眉公杂著》本、《广百川学海》本、《说郛三种》本、《丛书集成》本、《四库存目丛书》本。本篇最初附于作者的《书画史》后。名曰“金汤”，意喻其旨为论述书画收藏赏鉴保护的方法，以求使之固若金汤。题名“善趣”、“恶魔”、“庄严”、“落劫”四目，各目下列举十余事，以为品题。其间内容对于书画赏鉴、收藏保管及了解当时风尚均有一定参考价值。（冯超）

【妮古录】 中国书画论著。明代陈继儒撰。四卷。成书于明万历二十年之际。主要版本有明刊本、《宝颜堂秘笈》本、《丛书集成》本、《美术丛书》本、《中国书画全书》本、《四库存目丛书》本。本书卷前有自序，内容为杂记自己所见、所闻、所藏及古代典籍中有关书画碑帖、古玩器物之事，尤以历代书画者为多。其间对于历代绘画名迹评论赏鉴，颇有深致；遗文轶事，亦足供今天参证考鉴。



明·陈继儒《云山幽趣图》

书中保留了一些历代绘画墨迹的收藏流传资料和与当时画家交流情况的记录，尤其是关于董其昌的一些记载，是研究明代晚期收藏、绘画的珍贵资料。（冯超）

【画旨】 中国画题跋著作。明代董其昌著。一卷。主要版本有《容台别集》本（崇祯三年刻本、《四库禁毁丛刊》影印本）、《画论丛刊》本、《画学集成》本。本书内容采录于《容台别集》卷四。系其孙董廷辑录绘画题跋一百五十五则，名曰《画旨》。多为题跋历代名画及自己的画作之语，对于画史、画法、品评、鉴赏均有论说，是董其昌绘画艺术思想的集中体现。相比后人辑录的其他著作，本书

最为可信。著名论述就是关于绘画“南北宗”的完整系列的论述，他在概述了“画之南北宗”的基础上，使之更加完善，认为“文人之画自王右丞始，其后董源、僧巨然、李成、范宽为嫡子。李龙眠、王晋卿、米南宫及虎儿，皆从董巨得来。直至元四大家黄子久、王叔明、倪元镇、吴仲圭，皆其正传。吾朝文沈，则又遥接衣钵。若马、夏及李唐、刘松年，又是大李将军之派，非吾曹当学也”。其间对王维、董源等“南宗”画家以及“文人画”极力推崇。他主张画家“以天地为师”，力求通过“行万里路，读万卷书”达到为山水传神。有些内容与莫是龙《画说》及赵希鹄、陈继儒的一些论述互见。其实题跋之语，参融各家，加以阐发，历史上多见，核心主旨一致是解读之关键。本书辑录的部分内容又与后人所辑的《画禅室随笔》、《画眼》互见。当今通行的各种刊本内容也有差异。如二卷本，上卷收录题跋杂论七十一则，下卷收录一百四十五则。很多辑录本只录十余条。 （冯超）

【画禅室随笔】 中国画论著。明代董其昌著。四卷。清人辑录。主要版本有康熙十七年刻本、康熙五十九年刻本、乾隆年间刻本、《艺林名著丛刊》本、《中国书画全书》本等。本书卷一为论书；卷二为论画，分列画诀、画源、题自画、评旧画四题；卷三、卷四列记事、记游、评诗、评文、杂言、楚中随笔、禅悦，其中“记事”有画家轶事及赏画论画数则。书中大部分内容是辑录《容台别集》。书中多数题跋论述反映了作者推崇文人画，主张“寄乐于画”、“顿悟”，提倡绘画的“南北宗”之说及崇南贬北等理论。兼有论及画法、画史和品评赏鉴之语。由于本书为后人辑录而成，其内容条目与流传的董其昌《容台别集》、《画旨》、《画眼》、《论画琐言》等著作多有相互重见之处，且一些论述与莫是龙《画说》大略相同。 （冯超）



明·董其昌《画禅室随笔》

【画麈】 中国画论著。明代沈颢著。一卷。刊刻于天启六年（1626）。主要版本有天启六年闵氏《快书》刻本、《广百川学海》本、《续说郛》本、《昭代丛书》本、《美术丛书》本、《丛书集成续编》本、《画论丛刊》本、《画学集成》本、《中国书画全书》本。本书分列十三个条目，即：表原、分宗、定格、辨景、笔墨、位置、刷色、点苔、命题、落款、临摹、称性、遇鉴。内容广涉画理、画法、画题以及款识、赏鉴等，深究画理，厘清源流，独抒心得，时有新创。其间以绘画风格划分山水画南北二宗，所见与董其昌同，并视北宗及明代浙派和院体画派为“野狐禅”。他推崇古人以真山水作稿本。认为临摹古人，不在对临，而在神会，富有创见地提出了临摹应当追求“似而不似，不似而似”之说。在论述因袭与矫枉时，指出“流弊既极，遂有矫枉，至习矫枉，转为因袭，共成流弊”。强调“去古愈远，自立愈赢”。在本书中作者从理论上对于中国画的题款加以研究，当属始创。 （冯超）

【詹东图玄览编】 书画著录著作。明代詹景凤编撰。四卷，附录一卷。主要版本有中国科学院图书馆藏明抄本、隆庆元年刻本、万历十九年刻本、1947年故宫博物院排印本、《中国书画全书》本。此书记述作者生平所见古代书画碑帖，大多是唐宋元时期的名家剧迹。卷末附录碑帖书画题跋三十八首。詹氏精擅书画，见闻广博，鉴别能力较高。有缘于此，其记述特点是不仅限于著录作品的内容、款识、印章、形制、质地、尺幅等项，更加注重于对画家风格特征、笔墨技法的分析归纳。书中对于书画名家及绘画流派的论述评价，对于古代绘画史研究和书画鉴定赏析具有重要意义。在论述赏鉴时，作者持论态度比较公允，不囿于当时的门户之见，随波逐流，而是客观辨析阐明自己独到的见解。对于南宋时期刘松年、李唐、马远、夏圭以及明代戴进、吴伟等“院体”、“浙派”的绘画艺术不加排斥，均能给予恰当的评价。 （冯超）

【燕闲清赏笺】 文物鉴赏著作。明代高濂著。一卷。刊行于万历十九年（1591）。主要版本有《美术丛书》本、《遵生八笺》万历十九年刻本、《四库全书》本、巴蜀书社排印本、人民卫生出版社排印本。本书为作者所著《遵生八笺》之一。分列“叙古鉴赏”、“叙古诸家宝玩”、“清赏诸论”等名目，主要论述青铜鼎彝、陶瓷名窑、图书碑帖、玉器漆器、文房用具品等古物的赏鉴把玩，末附花卉法。全篇品评赏鉴，考证论述，多有新创。其中“论画”、“画家鉴赏真伪杂说”、“鉴赏收藏画幅”三

篇，以及“论墨”、“论纸”、“论笔”等，论述了绘画的赏鉴、收藏、真伪辨析的方法。书中提出了鉴赏绘画的“天趣”、“物趣”、“人趣”的标准。强调绘画须“神在形似之外，而形在神气之中”，“求神似于形似之外，取生意于形似之中”。在书画鉴藏流传方面，论述了许多古画失传的原因有“五因”以及藏画的“三品”。对于绘画的收藏、观赏、鉴定和保护古画方法等论证，多有创见，是今天有关文物鉴藏知识的重要史料。（冯超）

【输蓼馆集】 诗文别集。明代范允临撰。八卷。主要版本有明崇祯刻本、乾隆十九年刻本、《四库禁毁丛刊》本。本书作者的一些题画诗和绘画题跋散见在各卷之中。这些内容涉及画史、画理、画法，表现出对文人画和“南宗”画家的崇尚。主张学画者应以宋元间名家荆、关、董、巨、范宽、赵孟頫、黄公望、王蒙等名家为宗。强调“胸中有书，故能自具丘壑”。批评当时“吴人目不识一字，不见一古人真迹，而辄师心自创。惟涂抹一山一水，一草一木，即悬之市中，以易斗米”；对于明代后期出现的以赵左、董其昌为代表的“松江画派”多有推崇。（冯超）

【五杂俎】 笔记著作。或作《五杂组》。明代谢肇淛撰。十六卷。刊行于万历四十四年(1616)。主要版本有万历四十四年(1616)、日本宽政七年(1795)刻本、《国学珍本文库》本、中华书局排印本、上海书店出版社《历代笔记丛书》本。本书分别为天部两卷、地部两卷、人部四卷、物部四卷、事部四卷。书中以五部分类记事，考录历代典实，搜讨详备，论断精准。不仅记其心得详加分析，还从不同角度记载明代政治、经济、文化、外交和各地风土人情的史实资料，是研究明代社会状况一部重要文献。有关论画和历代画家之事主要集中在卷七人部之三。所言画家远至魏晋，近及明代同期。三十余则论述内容涉及画史、画家、画论、画法及赏鉴等等，富于创新，见解独到，尤其对明代的绘画风尚多有议论。在论述中尊崇古人之画，强调“必欲诣境造极，非师古不得也”。认为“今人画以意趣为宗，不复画人物及故事，至花鸟翎毛，则辄卑视之”。同时也不盲目趋古，以为“六法”“何尝一语道得画中三昧。不过谓绘人物、花鸟者道耳。若以古人之法而概施于今，何啻枘凿”。（冯超）

【竹□画媵】 中国画题跋著作。明代李日华著。一卷，续编一卷，附录一卷。主要版本有崇祯刻本、康熙四十七年刻本、《国学珍本文库》本、《美术丛书》本。本书为辑录题画之作。名为“媵”者，是因为题画诗文只是作画的附从。全书所录题画诗各体皆备，以近体诗为多，其中数七绝最为潇洒有致。如：“云霜落蒹水国寒，浪花云影上渔竿。画成未拟人将去，茶熟香温且自看。”在题画诗后多附有跋语，内容包含评述古人、记述近事及记画时感怀。续编和附录又有题跋数十篇，涉及画论及画事。全书辑录题跋诗句对于研究李日华的画学思想、生平交流及绘画旨趣具有一定参考价值。（冯超）

【竹□墨君题语】 中国画题跋著作。明代李日华著。一卷。江元祚编辑。主要版本有崇祯刻本、康熙李瑂重修本《李君实先生杂著八种》、《李竹□先生说部丛书》本、《国学珍本文库》本、《美术丛书》本。本书汇集了李日华为鲁得之(字孔孙)所绘墨竹的题咏诗文。书名虽为“墨君”，并非单纯题写墨竹，也有题跋兰花、古木及松梅等。形式上为题跋诗咏，内容多有关于绘画的论述，尤其对于墨竹画法议论颇有见地。其中辑有“与孔孙论画散语”三则，反映了作者文人画的审美思想。初为二卷，名《墨君题语》。上卷为其子李肇亨作，下卷为李日华作。《美术丛书》将两卷拆分，分别名曰《竹□墨君题语》与《醉鸥墨君题语》。（冯超）

【味水轩日记】 笔记著作。明代李日华撰。八卷。主要版本有《嘉业堂丛书》本、《啸园丛书》本、《北京图书馆古籍珍本丛书》本、上海远东出版社《宋明清小品文集辑注》本。本书以日记形式，记其所见书画，并附时事游览、异闻奇物、酒荈花鸟。自万历三十七年(1609)三月至四十四年十二月，共八年。其中十之八九是著录所见书画，因此也是一部书画著录著作。所录书画详记题跋，画中概貌，收藏处所，多翔实可信。尤其是以日记形式记其交游所见，对于画史研究或当时人物年谱编撰足资征引。题跋记述内容也展现了作者绘画美学思想。其论画强调“画学，必在能书，方知用笔”。“绘事不必求奇，不必循格，要在胸中实有吐出，便是矣”。明清之际著录称全书为二十卷，后散佚。雍正十一年(1733)《啸园丛书》刊刻行世，收其曾孙李含滭手写一百五十五条，厘为八卷。（冯超）

【六研斋笔记】 笔记著作。明代李日华著。笔记类。四卷。《二笔》四卷。《三笔》四卷。成书于天启六年(1626)。主要版本有崇祯刻本、康熙李瑂重修本《李君实先生杂著八种》、《四库全书》本、《李竹□先生说部丛书》本、《国学珍本文库》本、《笔记小说大观》本。本书系随笔札记的集辑,书中除一些谈玄、诗词、制药等杂论外,十之八九为论述书画及著录所见书画之文。所录书画名迹,均详细记录趣咏跋语,作品创作年月及作者姓名,足资考证。书中行文清隽,楚楚有致。本书不仅汇录了许多画家及赏鉴者的题跋内容,其间有一部分是著作对于绘画的品评论述,对于研究古代画论及李日华画学思想具有宝贵的参考价值。 (冯超)

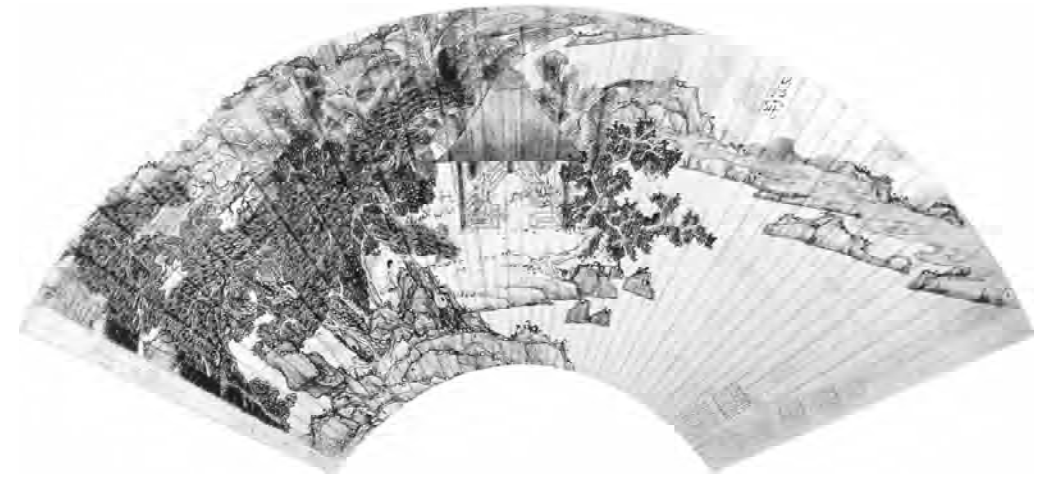
【长物志】 笔记著作。明代文震亨著。十二卷。主要版本有《四库全书》本、《粤雅堂丛书》本和《丛书集成》本、《美术丛书》本、山东画报出版社、重庆出版社排印本等。本书分列十二目,即:室庐、花木、水石、禽鱼、书画、几榻、器具、衣锦、舟车、位置、蔬果、香茗等,各为一卷。其中有关绘画论述辑录于卷五"书画",分别以"论书"、"论画"、"书画价"、"古今优劣"、"粉本"、"赏鉴"、"绢素"、"御府书画"、"院画"、"名家"、"装潢"、"装褫定式"、"藏画""法帖"等名目,论述书画碑帖的收藏鉴定方法,评述古今绘画名家,细析装潢纸绢特点。所论崇尚清雅,关注情性,包罗广泛,多有心得。从不同侧面反映了晚明时期江南文人的审美情性和生活风尚,对于古代书画的欣赏及古物鉴定具有一定的参考价值。 (冯超)

【老莲论画】 中国画题跋著作。明代陈洪绶著。一卷。主要版本有《玉几山房画外集》本、《中国画论类编》本。本书由清代陈撰辑录。录题画论画三篇,分别题为:"自题抚周长史画"、"题下云装画兰"、"论画"。作者强调学画者要得古人之正脉:"以唐之韵,运宋之板;宋之理,得元之格"。 (冯超)

【绘事微言】 中国画论著。明代唐志契编撰。四卷。天启七年(1627)刊刻行世。主要版本有天启七年刻本、崇祯十一年刻本、《四库全书》本、《海陵丛刻》本及人民美术出版社王伯敏点校本、《画论丛刊》本、《中国书画全书》本。本书第一卷为自撰论画,共五十一则。各有标题,有画尊山水、传授、写画要读书、画要看真山水、品质、画有自然、逸品、老嫩、山水情性、气韵生动、用墨、写意、皴法、丘壑露藏、山水忌纤巧、树石所宜、云雨风烟、点苔、蓄画、看画诀、古今优劣、绢素、画院无款、金碧山水等名目。内容广涉画理、画法、品评、收藏、赏鉴,大多数论述能够独抒己见,有所发明,是我国山水画论重要著作之一。他针对明代盛行临摹之风,提出"凡学山水者,看真山水,极长学问",强调"画山水,最要得山水情性",认为"临摹最易,神气难得,师意而不师其迹,乃真临摹也"。其间将气、韵、生、动四者,一一加以阐述,成一家之说。后三卷汇集收录



明·唐志契《绘事微言》


明·陈洪绶《烹茶图》

南朝齐谢赫至明代屠隆、沈颢、李日华诸家二十六种画论著作，是今天研究历代画论的珍贵版本资料。不过对于一些伪托作者的画论著作疏于考鉴，将其辑录书中，如梁元帝《画松石格》、荆浩《画山水赋》等，论者以为此举乃承讹袭谬。（冯超）

【画引】 中国画论著。明代顾凝远著。三卷。刊行于崇祯十一年（1638）。主要版本：三卷本有崇祯顾氏诗瘦阁刊本、《画苑秘笈》本，节录本有《佩文斋书画谱》本、《美术丛书》本、《画论丛刊》本、《中国画论类编》本、《画学集成》本、《中国书画全书》等。本书卷一为画格，分列兴致、访画、鉴画、论倪画、看云、云气、赵大年、诗意、读书、正见（录汉至元以画名世者十七人）、帝王工画、问画、题像、画水、人物、写生、画病、位置等三十余条。卷二为言画，杂记笔墨及画评多条。卷三为题画。对于今天影响较大的画论为《佩文斋书画谱》第十六卷辑录及《美术丛书》一卷本所辑论画七则，即：兴致、气韵、笔墨、生拙、枯润、取势、画水。内容涉及画法、笔墨、气韵、生拙、取势等，颇有精意。论及“气韵”，主张“有气韵则生动矣”，认为“气韵”“或在境中，或在境外，取之于四时寒暑晴雨晦明，非徒积墨也”。论述“生拙”，提出绘画必须“求熟外生”，强调“惟不欲求工，而自出新意，则虽拙亦工，虽工亦拙也。生于拙，唯元人得之”。并围绕“生拙”关系阐述了文人画笔墨意趣的特点。

（冯超）

【鲁氏墨君题语】 中国画题跋著作。明代鲁得之著。一卷。别集一卷。主要版本有崇祯六年鹤梦轩刻本、《式古堂书画汇考》本、《画法要录》本。本书辑录画竹题跋，皆为诗句韵文。《别集》为杂论。很多内容是有关画竹之法的论述。作者强调画竹要力求具备情、理、势，并从三者中求得韵趣。主张“笔简乃贵”及“写梅取骨，写兰取姿，写竹直以气胜”。他继承古人以书入画传统，要求“凡写竹干如篆，固矣。而劖枝用行草法，则参差生动”。关注画家的主观情思与客观形象的情景交融，反对固守成法。（冯超）

【醉鸥墨君题语】 中国画题跋著作。明代李肇亨撰。一卷。主要版本有《李竹□先生说部丛书》本、《国学珍本文库》本、《美术丛书》本、《四库存目丛书》、《中国书画全书》本。本书为项圣谟编辑。初名曰《墨君题语》，二卷。汇集李日华父子题咏墨竹之文。上卷为李肇亨撰。下卷为李日华撰。《美术丛书》将两卷拆分，分别名曰《竹□墨君题语》与《醉鸥墨君题语》。其内容乃专为鲁得之画作所题诗句杂论。主要辑录题画竹，间有题兰、石画作，计三十八篇。品评画作，论述画竹之法及画竹之源流，对于研究鲁得之绘画艺术及墨竹绘画艺术具有参考价值。（冯超）

【古今画鉴】 中国画史论著作。明代罗周旦编著。五卷，附录一卷。主要版本有崇祯八年刻本、康熙刻本。罗周旦字孔兼，歙县（今安徽歙县）人。画花鸟法宋人，极工雅。本书为补夏士良《图绘宝鉴》之阙，采录所见历代画史、画跋及著录书籍，增补夏氏所未载或不详者。起自黄帝而迄于明代天启年间。附录为《山水家法》。饶自然所著。这篇画论名篇得传于世，全赖此书。（冯超）

【清河书画舫】 书画著录著作。明代张丑撰。成书于万历四十四年（1616）。主要版本有《四库全书》本、上海古籍出版社《四库艺术丛书》本、《中国书画全书》本。本书为书画著录合编，分十二卷，以“莺、嘴、啄、花、红、溜、燕、尾、点、波、绿、皱”十二字为卷目。书中以时代先后为序，以书画作者为纲，以收录书画作品为目，著录作者家藏及所见古书画名迹，并有画家小传、前人论述。每件作品详细记录其流传收藏、题跋文字、款识印章，并加以评论和考证。与时人不同的是，所录书画题跋，不尽出于书画原迹，多从诸家文集录入。凡采录自前人著述，一一注明出处。为后人研究考鉴提供了直接的文献材料。所录始于三国钟繇，终于明代仇英。共著录一百四十余位书画家的法书作品四十九件，名画作品一百五十件。间有未见其物，但据传闻编入者。后附《鉴古百一诗》一卷，题咏历代著名书画碑帖。作者在书中对古代书画鉴定进行了深入细致的论述，对今天鉴别和考查古代书画作品收藏情况，有较重要的参考价值。作者在书中对古代书画鉴定进行了深入细致的论述，因此成为书画鉴定之学的一部重要著作。（冯超）

【真迹日录】 书画著录著作。明代张丑编撰。五卷。主要版本有乾隆二十八年池北草堂刻本、《知不足斋》刻本、《四库全书》本、《述古丛钞》本、上海古籍出版社《四库艺术丛书》本、《中国书画全书》本等。本书为《清河书画舫》续著，对于所

见历代书画赏鉴的汇录。由于采取随见随记方法著录，所以没有按书画作者时代顺序排列，基本上是以各家所藏为序。著录书画名迹的作者名称、款识题跋，间有品评赏鉴之语。与《清河书画舫》相比，有所简略。其中与《清河书画舫》重复著录的书画，有数十件，乾隆年间《知不足斋》本刊刻时皆删去，而存其目。对于字句有详略异同者，则两本并载。本书汇录的题跋和作者的评鉴足资研究者参考。对于了解古代书画名迹在当时收藏流传情况及鉴定考证也有一定意义。（冯超）

【鉴古百一诗】 书画鉴赏著作。明代张丑作。一卷。主要版本有各种《清河书画舫》版本附录，单行本有清光绪九年（1883）刻本、《美术丛书》本。本书最初附录于《清河书画舫》。全书分为两部分，前为《米庵题壁绝句二十首》；后题名曰《铭心籍》，共八十一首。均为绝句，为作者题咏赏鉴历代书画碑帖之作。有评鉴历代画作和画家诗约近六十首，运用诗句论述历代名家绘画艺术风格，概括其笔墨特点，对于研究古代绘画及品评鉴定多有裨益。（冯超）

【郁氏书画题跋记】 书画题跋著作。明代郁逢庆编撰。十二卷。续记十二卷。主要版本有《四库全书》本、宣统三年风雨楼排印本、《四库艺术丛书》本、《中国书画全书》本。本书分为前后二集。前集末有自识，云："所见法书名画，录其题咏，积成卷帙，时崇祯七年（1634）冬也。"后集无跋。著录作者所见唐宋元明诸家书画名迹。在编排方法上，对于法书、名画及碑帖均不加分类，时代也无一定顺序。是以随其所见抄录，加以汇编而成。体例虽不统一，但对每件书画作品的题跋、印章都详加著录。本书最大特色是采集繁富，汇集了许多保存在书画原迹上的题识跋语，对于画史画论研究可资考证。其中有很多流传有序重要的书画精品。（冯超）

【绘妙】 中国画论著。明代茅一相编撰，主要版本有《古今图书集成》本、《说郛三种》本、《历代论画名著汇编》本。本书汇录古今及自己画法论述十三则，提出画有"八格"的绘画理论主张，另有观画之法、绢素、古今笔法、用笔得失等四部分，颇有创见。其它如"六法"、"三品"、"三病"、"六要"、"六长"、"古今优劣"、"粉本赏鉴"以及"好事"等均采集《圣朝名画评》、《图画见闻志》、《画鉴》及《图绘宝鉴》等书。（冯超）

【天形道貌】 中国画论著。明代周履靖编撰。文嘉校。一卷。刊行于万历二十六年（1598）。主要版本有万历二十六年金陵荆山书林《夷门广牍》刻本、《丛书集成》本、民国商务印书馆《影印元明善本丛书》影印本，《中国画论类编》辑录画论部分，《中国版画史图录》辑录图式部分。本书是一部人物画图谱。全篇图文相配。第一部分为人物画概述。分别为：论述人物画发展史，立曹仲达、吴道子两家为"学者取宗"；论人物衣纹之法，强调"用笔全类于书"；论人物必分贵贱气貌；论人物行立坐卧姿态，以"古、怪、秀、雅"喻之；述衣褶描法，列"十八描"；分述人物面像与背像的画法比例。所发之论参融古法，简明精当，比喻形像，便于后学。第二部分为人物画法的图示。分别为临流、索句、听泉、舞袖、挥扇、倚树、徜徉、濯足、凭石、趺坐、散步、醉吟、传盃、采芝、携琴、题壁、观水、回首、静憩、晤语、观泉、谈玄、浮白、观书、拂尘、望月、呼僮、酕醄、酩酊、让履、盘桓、倦绣、调莺、捣衣、题叶等，共三十六种，图画秀雅，镌刻精致，不但是习画入门者捷径，也是明代版画艺术的精美之作。卷末附载写意画法四幅，每幅所绘约有数式，均未标注题名。（冯超）

【淇园肖影】 中国画论著作。明代周履靖编撰。二卷。刊行于万历二十六年（1598）。主要版本有万历二十六年金陵荆山书林《夷门广牍》刻本、《丛书集成》本、民国商务印书馆《影印元明善本丛书》影印本，《中国版画史图录》辑录图式部分。本书是一部画竹图谱。书分上、下卷。上卷，辑录李衎《竹谱》之文字，分为《写竹法》、《画竹谱》、《竹态谱》、《墨竹赋》、《墨竹谱》等五篇，均录文字，并无绘画图式。下卷，为画竹口诀及画法论述，系周履靖所撰。分别为：《写竹口诀》、《写竹干口诀》、《安枝口诀》、《写竹诀》、《下手诀》、《竹忌二十八病》、《写雪竹口诀》、《写钩勒竹法》等，语句简洁明了，易于后学。末以图式，列举竹之干、枝、叶、笋等画法，共有八十七种名目，归类提炼，形象比喻，为学习画竹者入门临习参考之作。此本图绘镌刻精致，刀锋秀劲，是明代金陵派版刻的代表之作。（冯超）

【罗浮幻质】 中国画论著作。明代周履靖编撰。一卷。刊行于万历二十六年（1598）。主要版

本有万历二十六年金陵荆山书林《夷门广牍》刻本、《丛书集成》本、民国商务印书馆《影印元明善本丛书》影印本,《中国版画史图录》辑录图式部分。本书是一部画梅图谱。书前有目录,第一部分为画梅论述及口诀,依次为:扬补之《写梅法》、汤叔雅《写梅论》、周履靖《写梅诀》及《写梅花歌诀》;第二部分是梅花画法图式。列举画梅诸法之名目共八十三种;第三部分为《写梅枝干诀》,并列举枝干画法图式,共十三种。 (冯超)

【九畹遗容】 中国画论著作。明代周履靖编撰。项元汴校正。一卷。刊行于万历二十六年(1598)。主要版本有万历二十六年金陵荆山书林《夷门广牍》刻本、《丛书集成》本、民国商务印书馆《影印元明善本丛书》影印本,《中国版画史图录》辑录图式部分。本书是一部画兰图谱。前有《写兰诀》一篇,为四言韵文,论述画兰之法。后为兰花画法图式,列举画兰诸法之名目及各种形态式样共八十四种。此本图绘镌刻精致,刀锋秀劲,是明代金陵派版刻的代表之作。 (冯超)

【春谷嘤翔】 中国画论著作。明代周履靖编撰。项元汴校正。一卷。刊行于万历二十六年(1598)。主要版本有万历二十六年金陵荆山书林《夷门广牍》刻本、《丛书集成》本、民国商务印书馆《影印元明善本丛书》影印本,《中国版画史图录》辑录图式部分。本书是一部翎毛画谱,后附有昆虫图谱。前有《写翎毛诀》一篇,以四字韵语行文,概述翎毛画法。后为翎毛画法图式,列举起手图式及禽鸟各种形态姿势的画法名目共三十一种。后附昆虫画法图式共八十二种,均未题名。

(冯超)

【画评会海】 中国画论著作。明代周履靖编撰。二卷。刊行于万历二十六年(1598)。主要版本有万历二十六年金陵荆山书林《夷门广牍》刻本、《丛书集成》本、民国商务印书馆《影印元明善本丛书》影印本,《中国书画全书》本。本书上卷汇辑自南朝谢赫《古画品录》以来有关绘画品评精要,题为:画有六法三品、画有三病、画有八戒、画有十贵、画有十二忌、画有四时不同等。其中"八戒"、"十贵"是作者的独家之语。下卷收录作者自撰《山水诀》、《绘石奥论》、《画树论》,多有新意,主张:"大哉!画之为物也。广大悉备,以天地为骨法,以造物为笔墨,以日月为神彩,以雨露为染绚,以四时为生意,以海岳为运用,以宇宙为襟度。斯画家不传之秘也"。卷后附录荆浩《山水诀》、王维《山水诀》、李成《山水诀》。 (冯超)

【画禅】 中国画史著作。明代僧人莲儒编撰。一卷。主要版本有《宝颜堂秘笈》本、《广百川学海》本、《说郛三种》本、《画史丛书》本、《美术丛书》本、《四库存目丛书》本、《中国书画全书》本。本书编撰者莲儒为明代万历时期活动在苏州、松江僧人,万历四十四年(1616)为陈继儒摹写了《晚香堂苏帖》。书末有自跋,称该书为采录王世贞《画苑》及夏文彦《图绘宝鉴》所记历代僧人之能画者,汇辑为一书,这种辑录编书的方式在明代晚期的江南一带颇为盛行。所纪自南齐惠觉至元代雪窗共六十四人。内容除照录此二书外,增辑不多。作为一部古代画僧传记专史,省去翻检之劳。

(冯超)

【湖州竹派】 中国画史著作。明代僧人莲儒编撰。一卷。《学海类编》本,作者为吴镇。主要版本有《宝颜堂秘笈》本、《广百川学海》本、《说郛三种》本、《丛书集成》本、《画史丛书》本、《美术丛书》本、《四库存目丛书》本、《中国书画全书》本。本书专记文同创立的湖州竹派,共录二十五位墨竹画家小传。系辑录《画史》、《画继》、《图绘宝鉴》、《画史会要》等书而成。收录文同画竹之派二十位承继者,始于文同妻侄黄斌老至元代溥光,包括苏轼、李衎、李士行、乔达、李倜、柯九思等竹派中坚。在人物选取上,体现了作者对于"湖州竹派"群体的认识,也是当时绘画思想的反映。人物辑录采用节选直录原文方式,未注明出处,常有文句与实际矛盾之处,如作者生在明代,文中有言:"山谷为余作诗"、"余问子瞻"等,时代殊相刺谬。版本辗转抄录刊刻,舛错较多,其间将黄斌老作"潼州府人",实为"潼川";虞仲文作"武州定远人",当为"武州宁远"。此乃明代笔记通病。

(冯超)

【珊瑚网】 书画著录著作。明代汪砢玉编著。四十八卷。主要版本有《四库全书》本、《适园丛书》本、文物出版社影印本、上海古籍出版社《四库艺术丛书》本、《中国书画全书》本。成书于崇祯十六年(1643)。分《书录》、《画录》两部分,各为二十四卷。编撰体例仿效《珊瑚木难》,载录自藏与目见法书名画,分为真迹、题跋、书凭、画据等,详

细著录书画款识、题跋及藏家收藏目录，间有著者自撰的跋语和论说，兼采诸家文献。搜罗名迹颇多，博引历代画论，纲领节目，井然有序。书中搜集编辑诸家所藏书画目，是前人未有先例，实为创格。此书在编写体例上给清代著录书编撰产生较大影响。作者在《书跋》之后附以《书旨》、《书品》之类，《画跋》之后附以《画继》、《画评》，虽为前人成说汇录，却反映了作者的书法绘画美学思想。内容涉及书法绘画的赏鉴品评、历史梗概、技艺技法等等。其中有关绘画技法阐述通俗，如绘事名目、画则、古今描法、皴树法、皴石法、写石法等，对后学颇有裨益。（冯超）

【历代题画诗】 中国画论著。清代陈邦彦（1678～1752）编。版本有康熙武英殿刊本、《四库全书》本、北京古籍出版社1996年印本。《历代题画诗》原名《御定历代题画诗类》，又名《御定题画诗》、《佩文斋题画诗》，是康熙时代所编的《御定全唐诗》（九百卷）、《御定佩文斋咏物诗选》（四百八十六卷）、《御定佩文斋书画谱》（一百卷）、《御定历代赋汇》（一百八十四卷）这个大系列丛书中的一部。这部书所收历代题画诗始于唐代，迄于明代，凡一百二十卷，录诗八千九百六十二首，分三十门编次：天文、地理、山水、名胜、古迹、故实、闲适、古像、写真、行旅、羽猎、仕女、仙佛、鬼神、渔樵、耕织、牧养、树石、兰竹、花卉、禾麦蔬果、禽、兽、鳞介、花鸟合景、草虫、宫室、器用、人事、杂题。清代以前题画诗之代表作可云赅备。惟惜所收诸诗未能注明出处。书前有康熙四十六年四月十六日《御定历代题画诗类·序》。（周积寅）



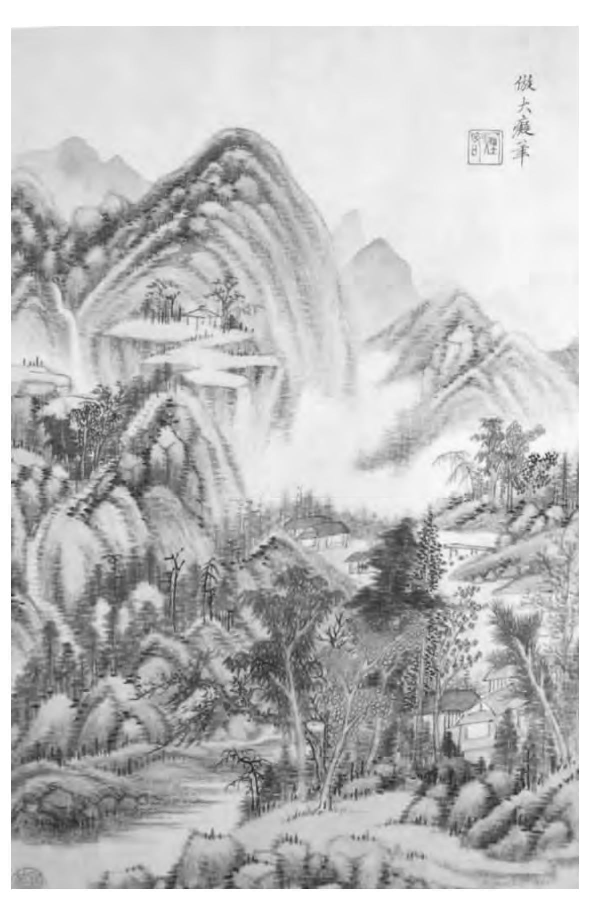
清·陈邦彦选编《历代题画诗》

【庚子销夏录】 书画著录著作。清代孙承泽著。重要版本有知不足斋别刊本、乾隆年间余集秋室手写精刊、四库全书本、《中国书画全书》本。本书是顺治十六年即1659年所写，成书于次年夏季，故以《庚子销夏录》为名，所收作品多为作者自家所藏，间录所见。全书共分八卷：卷一至卷三为作者自家所藏真迹，从晋代起到明代止。卷四到卷七为作者自家所藏古碑拓本。此七卷皆以时间为序，先标其名，再考证异同，评定优劣。此书以考据为主，卷八所记皆为所见他人所藏，多为书画，亦有优劣批判，所论精到。

（李淑辉　褚庆立）

【王奉常书画题跋】 中国画题跋著作。清代王时敏著。重要版本有宣统二年（1910）通州李氏瓯钵罗室刊本、1986年上海人民美术出版社排印本。本书又名《烟客题跋》，二卷，作于天启至康熙十八年（1621～1679）之间。该书分上下两卷，大多为作者所题画跋，上卷八十三则，下卷九十四则，其内容可分为三类：一、题前人名迹，数量较少。二、题自己画作，共四十六则。三、题同时人及门人所作绘画，其中题跋王鉴画的二十六则，题王翚画十八则。另外为自吴历以至杨晋等人作跋，且深为褒许。该书所论画理、画法，颇有精到之言。（李淑辉　褚庆立）

【西庐题跋】 中国画题跋著作。清代王时敏著。重要版本有《画学心印》卷三、《历代论画名著



清·王时敏《仿古山水册》

汇编》本。该书共十八则，所题皆王翚的作品。于此可知王石谷的笔墨风格。（李淑辉　褚庆立）

【染香庵画跋】 中国画题跋著作。清代王鉴著。重要版本有《画学心印》、沈子丞辑《历代论画名著汇编》本。本书前三篇为长跋，皆题石谷之画，推许备至，且云“师不必贤于弟子”，其谦抑亦可钦佩。末一篇，则题己作之画，学古尊古之言可谓尽矣。他强调传统，强调正脉，以“南宗”画家为正宗，“画之有董（源）、巨（然），如书之有锺（繇）、王（羲之），舍此则为外道”；“元季大家，皆宗董、巨，各有所得，自成一家，梅道人得其势，王叔明得其厚，倪元镇得其韵，黄子久得其神。然子久风格尤妙”。（李淑辉　褚庆立）

【柴丈画说】 中国画论著。清代龚贤著。重要版本有日本大正年间（1912～1925）丹青社影印《龚半千课徒画稿》本、《画苑秘笈初编》本、俞剑华辑校《中国画论类编》本。本书又名《柴丈画人说》，一卷。首段，述画家三等：画士、画师、画工。次述画家四要：笔法、墨气、邱壑、气韵。又次，为笔法，笔墨润枯、浓淡，画树点叶之法，凡三十六则。对初学者很切实用。（李淑辉　褚庆立）

【龚安节先生画诀】 中国画论著。清代龚贤著。重要版本有《知不足斋丛书》本、《昭代丛书》本、《美术丛书》本、《画论丛刊》本、《中国画论类编》本。该书一卷、六十三则，为论山水之法，所论树石画法较多，另外兼及桥、亭、屋、楼阁等画法。所论浅显明白，无矜奇立异之说，为山水画初学者的入门引导，亦可作为研究龚贤创作方法的资料。（李淑辉　褚庆立）

【半千课徒画说】 中国画论著。清代龚贤著。重要版本有民国年间《奚铁生山水树石画法》本、《中国画论类编》本。该书一卷，七十九条，旧题奚冈撰，余绍宋、俞剑华、谢巍皆认为是龚贤撰。是书专论树石山水画法。所论树法、点浓叶法等共七十九条，所论精辟，见地颇深。

（李淑辉　褚庆立）

【书画记】 书画著录著作。清代吴其贞著。重要版本有乾隆年间四库全书馆抄本；鸣野山房抄本；人民美术出版社影印本。本书六卷，原收入《四库全书》子部艺术类书画之属。该书是著者在各地看到的、收到的古书画作品以及与他人交往的随记。全书不以书画来分类，而以所见书画先后为序。所记书画作品从明崇祯八年起至清康熙十六年止，按所见到的和得到的书画作品的时间为序。对作品的记述顺序依次为：作品质地气色、保存状况、艺术特色、款识、题跋、收藏的印记以及他人或自己的鉴定意见，最后记阅于某人、某地、某时。对收藏者和交易者亦加以简略介绍。每条记述的详略依作品的轻重而定。此外还记述了一些鲜为人知的鉴定家、古董商、书画装裱家的情况，补充了这方面文献记载的不足。

（李淑辉　褚庆立）

【读画录】 中国画史论著作。清代周亮工著。重要版本有康熙十二年（1673）烟云过眼堂刊本、周氏赖古堂刊本、《风雨楼丛书》本。本书四卷，原名《读画楼画人传》。记载自明万历以来至清康熙初所交游之画家生平、轶事、笔墨特色，附录画家或他人的题咏、书札，立传者七十七人，皆其生平所及交游者，后附有名无传者六十九人，资料翔实、准确、丰富，文字繁简得当。是书言绘事兼及交情，读之令人忘倦。是书除有较高之画史价值外，尚有可资鉴定古画者之参考资料。

（李淑辉　褚庆立）

【赖古堂书画跋】 书画题跋著作。清代周亮工著。重要版本有《赖古堂集》本、《美术丛书》本。本书各编原收于《赖古堂集》卷二十二至二十三，邓实据《赖古堂集》辑出成一卷，收入《美术丛书》，书画题跋、题画诗共二十九篇。

（李淑辉　褚庆立）

【画法年纪】 中国画史著作。清代郭础、程邃著。重要版本有清郎亭刊本。本书一卷，又名《画法画记》。约纂成于康熙二十年（1681）左右。编前为画法年纪，载历代善画者姓氏，以小传体记其名字、里籍、事略，以及所工画科，或述师法渊源。所纪起自晋代，而迄于清康熙，凡数百人，悉按时代先后编次，故称“年纪”。后附载古画品目，并各家画评。此等皆辑录清代以前诸家品评画者之书，种数不多，无今罕见者。（李淑辉　褚庆立）

【七颂堂识小录】 书画著录著作。清代刘体仁著。重要版本有康熙五十九年（1720）刘凡跋刊本、《知不足斋丛书》本、《四库全书》本。本书一卷，仿《烟云过眼录》体例，所著录内容共七十四则，除琴砚鼎彝等古代器物十数条外，大多为所见书画，其中绘画作品三十二则，且为随见随录，不

以画家时代为次，其中颇多名家，如扬补之、赵子固、赵千里等，其中有今传世之画，如黄子久《富春山居图》等等，颇可资参考。（李淑辉　褚庆立）

【明画录】 中国画史著作。清代徐沁著。重要版本有《读画斋丛书》本；道光年间邹氏辑抄《绘事㖞编》本、《丛书集成初编》本、《中国画论类编》本(辑录其中八门绪论)、《画史丛书》本。本书八卷，该书为断代画史，卷一，首列宸翰、藩邸二门，次为道释类，又次为宫室类。卷二至卷四及卷五前半部分，为山水类，前有叙论，记三百四十三人，名僧二人，道士三人，名媛八人，妓女二人。卷五，首为山水。次为兽畜类，又附龙鱼二类。卷六为花鸟类附草虫。卷七，首为墨竹类，次为墨梅类，又次为蔬果类，卷八为汇记门。诸门类有叙论共十一篇，仿《宣和画谱》体例，概论是门或此类画科由来、流派、名家，以及明代画家之优劣，或论流派画风。所记每家，俱各缀以小传，记叙有详有略，皆以时代为序。（李淑辉　褚庆立）

【邵村论画】 中国画论著。清代方亨咸著。重要版本见存于周亮工《读画录》、俞剑华辑《中国画论类编》本。本书不分卷，共五篇，前三则为画论，后两则为跋语。其论画散见于周亮工《读画录》等书，其论推崇神品，且言之成理，不可多得。

（李淑辉　褚庆立）

【砥斋题跋】 书画题跋著作。清代王宏撰著。重要版本有康熙年间潼津李氏序刊本《砥斋集》卷二、《济宁李氏磨墨亭丛书》本、《涉闻梓旧》本、《小石山房丛书》本。本书一卷，为作者文集中其题书籍、书画、碑帖之作，共六十七则，以论画者为多。其所题跋书画，见识高超，论学平允，间有发挥，多关学术。（李淑辉　褚庆立）

【画筌】 中国画论著作。清代笪重光著。重要版本有《知不足斋丛书》本、《赐砚堂丛书新编》丙集本、《美术丛书》本、《中国画论类编》本。本书一卷，又名《江上画筌》。该书以骈俪文体，综述历代诸家画论、画法，共四千数百余言。内容以山水画之章法、画法为主，末略述人物、花卉、鸟兽、虫鱼、冠服等画法，精奥透彻。又得王翚、恽寿平参较、评阅，可谓相得益彰。（李淑辉　褚庆立）



清·笪重光《画筌》

【平生壮观】 书画著录著作。清代顾复著。十卷。成书于康熙三十一年(1692)。主要版本有道光间蒋香生氏宋体抄本、上海人民美术出版社影印本、《中国书画全书》本。本书卷前有自序和徐乾学序。顾复字来侯，精鉴赏，家藏法书、名画、古器物甚富。与明清之际的江南书画家收藏家过从甚密，得见书画名迹，随笔著录，积三十五年间不断增补，汇集成书。前五卷为法书，后五卷为名画，所录作品均始自魏晋止于明末，按照书画家时代编次，略记纸绢尺寸，行款字数，布局位置，题跋人名及所钤印章，并简要评述作者师承渊源、艺术风格、精擅画种，辨别真伪，偶录题跋。惜未注藏处，疏于考证。书中著录的很多书画作品在清代辗转流传，被《大观录》、《墨缘汇观》、《石渠宝笈》著录，是明清交替时期的重要著录著作。

（冯志洁）

【湛园题跋】 书画题跋著作。清代姜宸英著。重要版本有乾隆三年(1738)黄叔琳刊本、道光刊《昭代丛书》本、《美术丛书》本。本书一卷，是题书画、碑帖之作，共六十五则，其中题画七则。

（李淑辉　褚庆立）

【曝书亭书画跋】 书画题跋著作。清代朱彝尊著。重要版本有《曝书亭集》本、《美术丛书》本。本书一卷，是《美术丛书》由作者《曝书亭集》卷四十二至五十四卷辑录而成，共录书画题跋四十四篇，其中跋名画二十七则，前二十六篇为题友朋所藏之画，所题以梁清标、孙承泽、宋荦、纳兰性德四家藏画为多。末篇《待漏图》为朱氏家属所藏。（李淑辉　褚庆立）

【苦瓜和尚画语录】 又名《石涛画语录》。中国画论著。清代原济著。重要版本有清瘦阁读话本、知不足斋本、十二砚斋四种本、昭代丛书本。本书十八章。一画章第一、了法章第二、变化章第三、尊受章第四、笔墨章第五、运腕章第六、絪缊章第七、山川章第八、皴法章第九、境界章第十、蹊径章第十一、林木章第十二、海涛章第十三、四时章第十四、远尘章第十五、脱俗章第十六、兼字章第十七、资任章第十八。以“一画”论为核心，贯穿始终，论述了绘画创作上的许多重大问题。

（李淑辉　褚庆立）

【石涛画语录】 即《苦瓜和尚画语录》。

【大涤子题画诗跋】 中国画题跋著作。清代石涛著。重要版本有汪铎辰抄本、《论画辑要》本、《美术丛书》本。该书各版本内容不一,汪铎辰抄本为一卷,《美术丛书》本为四卷。其中四卷本卷一为其所题山水诗三十六首,后有画跋十九则。卷二为其所题梅兰竹松,其中诗为二十八题,画跋三则。卷三为所题花卉、人物,诗为二十七题,间又题句、小序,亦有他人题咏和画跋。卷四有诗、跋,共十题,是其与他人合作杂题。该书虽为诗跋,但其所论画理处,颇有见地。 (李淑辉 褚庆立)

【清湘老人题记】 中国画题跋著作。清代石涛著,汪鋆辑。重要版本有光绪九年(1883)仪征汪氏刊本、《十二砚斋四种》本、《画苑秘笈初编》本。该书一卷。《画苑秘笈》本后有吴辟疆识。所录有题画诗、画跋,以诗为多。附录中有郑板桥、汪士慎等人题石涛的画。该书所收内容与《美术丛书》本《大涤子题画诗跋》四卷、《苦瓜和尚画语录》有重复。 (李淑辉 褚庆立)

【清晖赠言】 中国画论著作。清代王翚著。重要版本有康熙年间王氏自编刊本、乾隆四年(1739)王峻序重刊本、宣统三年(1911)排印《风雨楼丛书》本。本书十卷,附录一卷,为其六世孙元钟重编,著录与作者相关的投赠之作。卷一,赠序,寿序。卷二,题画跋语。卷三、卷四,为诸家投赠诗。卷六,送行诗,为石谷辞官归时诸名公巨卿送行之作。卷七,寄赠诗。卷八、卷九,题画诗。卷十,寿诗,前为康熙御制诗,后为诸家贺其六十寿辰诗。附录乃其父云客寿诗,其子处伯游庠诗。 (李淑辉 褚庆立)

【清晖画跋】 中国画题跋著作。清代王翚著。重要版本有秦祖永辑《画学心印》卷四、沈子丞辑《历代论画名著汇编》本。该书一卷,收录画跋十六则。有题自画,有题恽寿平、吴历画作,有题古人绘画名迹,也有单句片语。现存石谷画真迹的题作远不止此数。 (李淑辉 褚庆立)

【墨井画跋】 中国画题跋著作。清代吴历著。重要版本有道光年间刊《昭代丛书》本、《小石山房丛书》本、《历代论画名著汇编》本。本书一卷,约成于康熙二十八九年(1689～1690)之间。《昭代丛书》本有杨复吉跋。共六十三篇,前十余篇虽不尽为跋画而作,但亦涉绘事;后有三篇记澳门风俗民情。其余诸篇,则皆题己作之画,体验有得之言。 (李淑辉 褚庆立)



清·王翚《虞山枫林图》

【南田画跋】 中国画题跋著作。清代恽寿平著。重要版本有道光二十六年(1846)海昌蒋氏宜年堂刊本、咸丰六年(1853)刊《别下斋丛书》本、《翠琅玕馆丛书》本、《美术丛书》本。本书四卷。一名《瓯香馆画跋》,分画跋、题画诗两类。版本众多,卷



清·恽寿平《南田画跋》

数及内容编次及文字皆有出入。且其中四卷本前三卷为画跋，又分子目：卷一为画筏，多述山水画法，有数则论竹石、花鸟之法。卷二为画鉴。论自董源、巨然以来诸山水名家之笔墨、结构，迄于王石谷。卷三为画品，此卷跋有赏鉴名迹之语，多题己画仿古笔法及述其画意、画境，大多为题山水，略有花鸟、竹石。卷四为画余，即题画诗，又分为上下两卷，上卷大多为题前人和王翚画作，下卷为题自己作品。题跋虽片言短语，却富有美学哲理。

（李淑辉　褚庆立）

【漫堂书画跋】 中国画题跋著作。清代宋荦著。重要版本有《西陂类稿》本、《四库全书》本、《美术丛书》本。本书一卷，补录二则，是《美术丛书》编者从《西陂类稿》中辑录其书画题跋而成，其中跋画十八篇，所跋之画，大多为其所藏。

（李淑辉　褚庆立）

【论画绝句】 中国画论著。清代宋荦、朱彝尊著。重要版本有《四库全书》本、《西陂类稿》卷二十八、《美术丛书》本。本书收录宋荦论画诗二十六首，后有朱彝尊和之十二首，共三十八首。宋氏之诗，有论辨画之真赝，古今画家之流派，有述画家之笔墨优劣，有评画录书，多论明季清初之画，颇多诋万历以来南派末流之浅薄。诗间有双行小字夹注，说明或补充诗句未尽之意。诗末有王士正(祯)评，朱彝尊跋。（李淑辉　褚庆立）

【大观录】 书画著录著作。清代吴升著。重要版本有清抄本、民国七年至九年(1918～1920)武进李氏怡寄轩又圣译楼仿宋聚珍排印本、《中国书画全书》本。本书二十卷，分别著录历代书画。前十卷为书，后十卷为画，皆以时代先后为序。其中绘画部分为：卷十一著录东晋至五代之画，卷十二为北宋君臣之画，卷十三为北宋诸贤之画，卷十四为南宋君臣之画，卷十五为南宋诸贤之画，卷十六为元代赵孟頫之画，卷十七为元代吴镇、黄公望、倪瓒、王蒙四家之画，卷十八为元代诸贤之画，卷十九为明代诸贤之画，卷二十为明代沈周、唐寅、文徵明、仇英之画。其体例与《江村销夏录》大致相同，对所记绘画录其纸绢、尺度、装潢，述画其所绘情状，对款识和题跋也进行了著录，并加评论，唯印章则不尽记。（李淑辉　褚庆立）

【绘事备考】 中国画史著作。清代王毓贤著。重要版本有康熙三十年(1691)王氏自序刊本、康熙三十年(1691)金阊大雅堂刊本、《四库全书》本。本书八卷，为张彦远《历代名画记》、夏文彦《图绘宝鉴》、韩昂《图绘宝鉴续编》三书之画家小传合编而成，略有增补。卷一，为总论，共论绘事二十一篇，名曰：画法、笔意、赏识、优劣、楷模、服饰、藏弆、道释、人物、番族、龙鱼、兽畜、草虫、花鸟、蔬果、墨竹、宫室、山水、制作、装潢、格式，为前人绪论的辑录，但出处并未标注。卷二至卷八为历代画家小传。其中卷二，所录自轩辕时起到隋代；卷三，为唐代；卷四，为五代；卷五卷六，为宋代；卷七，为辽、金、元代；卷八，为明代，止于正德朝。所录画家各作小传，并载其姓名或字号、籍贯、事迹，或详其源流同异，间或载其人言论。

（李淑辉　褚庆立）

【烟云过眼录】 书画著录著作。清代周在浚著。重要版本有旧清抄本。本书二册，题曰《烟云过眼》，则袭元代周密《云烟过眼录》之意。该书为其搜集绘画的题记，所录为六十五家，共一百九十三种。此书所载画家，见于周亮工《读画录》所载者为六十家，未载者有五人。

（李淑辉　褚庆立）

【雨窗漫笔】 中国画论著作。清代王原祁著。重要版本有道光年间棣香斋刊《娄东杂著·竹集》本、《清瘦阁读画十八种》本、冯氏辑《翠琅玕馆丛书》本、《论画辑要》本等。本书一名《论画十则》，一卷。首则为小引；第二，论明末画之习气与恶派；第三，论“意在笔先”；第四，详论“体用”之法；第五，“作画但须顾气势轮廓，不必求好景，亦不必拘旧稿”；第六，论临画不如看画；第七，谓古人南宗、北宗各分眷属，然一家眷属内，有各用龙脉处，有各用开合起伏处，是其气味得力关头也，不可不细心揣摩；第八，论用笔之忌宜；第九，论设色(此则重见《麓台题画稿》)；第十，论作画以理、气、趣兼到为重。综上论画，其要旨在脱尽明末画风之习气。（李淑辉　褚庆立）

【麓台题画稿】 中国画论著。清代王原祁著。重要版本有《昭代丛书》本、《画学心印》本。本书一卷，是其题自己仿古绘画作品上的文字，共五十三篇，皆为论画。所写内容或注所仿作品的作者情况，或作画时间，或注天干和时年，或在文中说明自己的行踪，其中有些论点，与《雨窗漫笔》所论相同，互相参读。其仿古之作，以仿黄子久笔



清·王原祁《仿高房山云山图》

最多,有二十七幅,又有仿倪、黄、王,笔意三幅,竟占半数之上,于元末四大家别有神契者。其仿古之作大多已荟萃于兹,藉此可窥知其画学之禀承。

(李淑辉　褚庆立)

【画罗汉颂】 中国画论著。清代廖燕著。重要版本有道光《昭代丛书》本、《丛书集成续编》第八十五册。该书一卷,为画十八罗汉作颂,共十八首,每首叙画中事物情状,而不述罗汉故事,亦不详何人所画。(李淑辉　褚庆立)

【式古堂书画汇考】 书画著录著作。清代卞永誉著。重要版本有康熙二十一年(1682)卞氏自刊本、《四库全书》本、鉴古书社石印本、《中国书画全书》本。本书共六十卷,分书画两考,各考为三十卷,先辑录书画理论,后按时代和书画家集录作品。此书辑录前人著录书画之作与永誉所耳闻目见者。包括清以前法书、名画,分为书考、画考,各三十卷。书考在前,画考在后,而画考先成。此书体例可谓新颖别致,先总后分,先纲后目,首列凡例。画考、书考,记载作品的款识、题跋,分列正文和外录,有的注明纸绢、尺寸、印记等。且对真伪进行了考证。先本文而后题跋,先本卷题跋而后引据他书。搜采既博,类列亦有序,堪称集历代著录大成之巨著。(李淑辉　褚庆立)

【式古堂朱墨书画纪】 书画著录著作。清代卞永誉著。重要版本有清抄本。本书八十卷,其中书纪为五十八卷,画纪为二十二卷。每卷除署卞永誉撰之外,并题莆田林一璘公韫考订。书前有凡例共十二则,为取《式古堂书画汇考》著录其作品者一千一百余人,题跋者共三千余人,又采用其他书中所记书画家共三千七百余人。其书画两纪,共六千七百余人,每人都为之编年。首载姓名、字号、里贯。次记生卒年岁。又次记其历官赠谥,注于其年左旁。末附其本传行实。所记画家如其直系亲属中有可考的,则随书做了著录。该书为朱色填墨写成,其中历代帝王名讳用朱色填写,年号用蓝色书写,其余用墨书写,故书称《朱墨书画纪》。(李淑辉　褚庆立)

【江村销夏录】 书画著录著作。清代高士奇著。重要版本有康熙三十二年(1693)高氏自序宝芸堂刊本、乾隆四年(1739)无锡刘氏修洁斋刊本、清朗润堂刊本、《四库全书》本。本书三卷,初版于1693年。所叙书画并不分类,以时代为序,每件作品都记录了尺寸、质地、印鉴、题跋及画面内容等,并考其源流。江村为作者之号,加上该书成于康熙癸丑六月,故名《江村销夏录》。此书历时三年编撰完成,所记自王羲之起,至明代沈周与文徵明。所载作品并非全为真迹,确有部分赝品收录其间,但并不影响该书的实际价值和影响力。

(李淑辉　褚庆立)

【书画总考】 书画著录著作。清代高士奇著。重要版本有赵氏竹崦庵抄本、戴光曾抄(顾文彬原藏)本、江南图书馆旧抄(题为《元画考》)本。本书二卷,原题为《书画总考》,后人因其名不副实,改题为《元书画考》,或《元画考》。是编约康熙

四十二年(1703)左右纂辑。是书记载元代著名书画家赵孟頫、高克恭、黄公望、吴镇、王蒙、倪瓒六人书画家小传,书画名目(无书迹者不录),录其题识,或所题诗词,多抄自他书,间有注出处,亦有未注者(多引前人所言,附以己见或己意),或注明“管见”。诸书画之题识或题咏,大多录自前人著作,或出于原件墨迹。(李淑辉 褚庆立)

【学画浅说】 中国画论著作。清代王概等著。重要版本有《芥子园画传》初集本、《檀几丛书》本、道光年间邹氏辑抄《绘事晬编》本、《中国画论类编》本。本书又名《青在堂画学浅说》或《画学浅说》,本书一卷。是书前有鹿柴氏《小引》,论画之繁简与难易,认为六法、六要、六长、三病、十二忌,不可忽,接着引古人所述六法、六要六长、三病、十二忌。后引夏文彦之三品,王氏有评论,最后是概说,为分宗、重品、成家、能变、计皴、释名、用笔、用墨、重润渲染、天地位置、破邪、去俗、设色、绢素、矾法、落款、炼碟、洗粉、揩金、矾金等共二十六则。是书大半录自前人成说,作者自己观点则冠以鹿柴氏曰以别之。(李淑辉 褚庆立)

【芥子园画传】 中国画理法图谱。俗称《芥子园画谱》。四集。前三集系清代康熙年间李渔之婿沈心友请画家王概兄弟编绘而成。第一集山水图谱于康熙十八年(1679)以木版彩色套印成书,并以李渔的别墅“芥子园”为书命名。初集为山水谱,五卷,是王概以明代画家李流芳课徒画稿四十三页增至一百三十三页而成,与画论有关的内容有画学浅说及树谱、山石谱、人物屋宇谱中文字部分。第二集为梅、兰、竹、菊四谱,八卷,由王概、王蓍、王臬兄弟三人在诸家图谱的基础上论订而成。其中与画论有关的内容前有兰竹谱序、梅竹谱序、画传合编序、序等,后有青在堂画兰浅说、画竹浅说、画梅浅说、画菊浅说及古今诸名人图画序等。第三集花卉翎毛,与画论有关内容有序一、序二、草丛花卉谱序、翎毛花卉谱序等,后有青在堂花卉草虫浅说、花卉翎毛浅说、设色诸法等。嘉庆二十三年(1818)书坊擅将丁臬的《写真秘诀》一卷、加之采择上官周的《晚笑堂画传》等图绘合编,假冒成《芥子园画传》第四集,刊印行世。但因丁臬《写真秘诀》有价值,才能流传到今天。该卷与画论有关内容前有序一、序二、序三,撰辑历代各家论画,撰辑各家传神秘诀、写真秘诀等。《芥子园画传》诸集图文并茂,便于初学者临摹。(李淑辉 褚庆立)



清《芥子园画传》图稿

【好古堂家藏书画记】 书画著录著作。清代姚际恒著。重要版本有《读画斋丛书》、《丛书集成初编》本、《美术丛书》本。本书二卷,续收《书画奇物记》一卷。该书所记为其家藏书画。上卷所记从唐代胡瓌画始,到明代唐寅止。下卷,首记画,自文徵明始,到项圣谟止,接着记唐、宋、元、明名人杂画册页,后记书佛经等物。附记杂物。续记为丁亥(康熙四十六年,1707年)秋以后续收得书画与奇物,首条为宋端砚,次记画,始自沈石田,迄于董其昌,间记宋燕肃一图,共二十则。以上三卷,所记画居十之九,其他仅十之一。所录书画,不尽录题识、印章、尺度,而画家自题诗或名家之题咏都录之。(李淑辉 褚庆立)

【佩文斋书画谱】 中国书画艺术类书。康熙四十四年(1705)十月,以王原祁为总裁,会同孙岳颁、宋骏业、吴暻、王铨等奉敕编纂。共用了三年多时间,从一千八百十四种有关典籍中采辑资料而成。前有康熙四十七年(1708)二月所作《御制佩文斋书画谱序》。共一百卷,其中《论书》十卷、《论画》八卷、《历代帝王书》二卷、《历代帝王画》一卷、《书画卷》二十三卷、《画家传》十四卷、《历代无名氏坊》六卷、《历代无名氏画》二卷、《历代名人书跋》十一卷、《历代名人画跋》七卷、《书辩证》二卷、《画辩



清·《佩文斋书画谱》

证》一卷、《历代鉴藏书类》四卷、《历代鉴藏画类》六卷。自明代上溯，凡书法、画学之总汇、所引资料，注明出处，颇便稽考。堪称老林巨制。

（周积寅）

【石村画诀】 中国画论著作。清代孔衍栻著。重要版本有《昭代丛书》本、《翠琅玕丛书》本、道光年间邹氏辑抄《绘事晬编》本、《中国画论类编》本。本书又名《画诀》，一卷。该书皆自记作画之法，共有立意、取神、运笔、造景、位置、避俗、点缀、渴染、款识、图章十则。书末又有自跋，是书除渴染之法之外，余俱寥寥数语。

（李淑辉　褚庆立）

【大瓢偶笔】 中国画论著作。清代杨宾著。重要版本有道光二十七年(1847)广东粮道署刊本、筠石山房刊本。该书共八卷。杨霈辑录。原本为杨宾随手撰写，后经杨霈考订编次，并加按语。有前六卷为碑帖和书学，第七卷论笔法、论笔墨、论画，笔法论述颇多，偶记收藏，绘画论述较少，但见解独特。第八卷为偶笔识余。

（李淑辉　褚庆立）

【虚舟题跋】 书画题跋著作。清代王澍著。重要版本有乾隆三十六年(1771)冰壶阁刊本、《忏花意丛书》本、《四库全书》本、易鹤轩本、海山仙馆本十卷。本书题跋分三种，以跋碑刻、法帖为主，间有跋画。

（李淑辉　褚庆立）

【指头画说】 中国画论画法著作。清代高其佩著。重要版本有乾隆三十六(1771)高氏乐吾庐刊本、道光《昭代丛书》刊本、道光年间邹氏辑抄《绘事晬编》本、光绪十二年(1886)来鹤堂刊本。本书一卷。此书所说指头画法，实是其佩口授，由高秉记述。首则述高其佩学画经历，谓其指画"画从梦授"，未免故神其说；次则录张庚《国朝画征录》所载高且园传略；后述指头画技法、指法，以及渲染、皴法、设色，亦可助鉴赏遗作之用。

（李淑辉　褚庆立）

【画学心法问答】 中国画论著。清代布颜图著。重要版本有乾隆十一年(1746)松风堂精刊本、《邈园丛书》本、《中国画论类编》本。本书二卷。该书为作者教授其弟子戴德乾画学，就其问而作答，为布颜图口述，戴德乾笔录而成。问答共三十六篇。末附诗十章。此书所论山水画法，多抒心得，除论南北宗外，持论平正，易资初学者入手。

（李淑辉　褚庆立）

【绘事发微】 中国画论著。清代唐岱著。重要版本有昭代丛书本、《花近楼丛书》本、清瘦阁丛书本、《美术丛书》本。本书又名《画山水诀》，本书一卷。是书乃概论画山水，而多言作法。书分二十四篇论列：一、正派；二、传授；三、品质；四、画名；五、邱壑；六、笔法；七、用墨；八、皴法；九、着色；十、点苔；十一、林木；十二、坡石；十三、水口；十四、远山；十五、云烟；十六、风雨；十七、雪景；十八、村寺；十九、得势；二十、自然；二十一、气韵；二十二、临旧；二十三、读书；二十四、游览。其中是书所论多据旧说推理寻绎，少有创新。

（李淑辉　褚庆立）

【海虞画苑略】 中国画史著作。清代鱼翼著。重要版本有乾隆十九鱼元傅抄本、稿本、《美术丛书》本。本书一卷，续编一卷。书名海虞乃用古称，晋始置县，隋并入常熟。故是书乃记载常熟一地之画史，以县为界限，则自此编始。此书以小传体记载画人事迹，所录元代七人，附见一人；明代六十一人，附见十三人；清代一百五十二人，附见二十人；游寓十五人；方外十人；闺秀十六人。前有许行健、王应奎、孙翼飞《序》及乾隆十年作者《自序》。

（李淑辉　褚庆立）

【延素赏心录】 中国画论著作。清代周二学著。重要版本有《昭代丛书续编》本、《美术丛书》本、俞剑华《中国画论类编》本。本书一卷，论述绘画裱褙之法，护画之方，作画与藏画之器用，共十则：一、装潢好手难得，剧迹宜斟酣整，不可重背。二、补缀破画法。三、画背纸用元幅精匀漫薄。四、横卷引首及隔水装池法。五、糊法。六、装潢时节。七、跋尾印记精确最难。八、银锭画闩榱制虽古，却不入品。九、画案。十、画匣、画橱之制作。对绘画装裱之法讲述详悉。

（李淑辉　褚庆立）

【玉几山房画录】 中国画论著。清代陈撰著。重要版本有抄本、《美术丛书》本。本书两卷，为抄录所见或所藏前人题画诗、跋画、论画、记画之作而成。书分上下两卷，上卷详而下卷略，卷上有胡介、卓发之以下共四十九人。卷下有陈洪绶、恽向二人，皆明末清初名家。所题之画，始于唐代，止于清初；以题跋者或论画、记画者为目，于其姓名下有注其字号、里籍或著作。各家所题有古



清·陈撰《墨荷图》

人之画，亦有题己作者，所题条数多少不一。

（李淑辉　褚庆立）

【东庄论画】　中国画论著。清代王昱著。重要版本有冯氏辑《翠琅玕馆丛书》本、道光年间邹氏辑抄《绘事晬编》本、《画学心印》卷七、《四铜鼓斋论画集刻》本、《清瘦阁读画十八种》本。本书一卷。该书于盛大士《溪山卧游录》中称《六法心传》。卷前有小引，自述学画于原祁，谓此乃"追忆师傅，参以心得，偶有所触"，论画为三十则，所论与原祁一味崇古相去甚远，故颇堪供常人学画理之参考。　（李淑辉　褚庆立）

【鸿雪斋题画小品】　中国画论著。清代汪卓著。重要版本有嘉庆年间余古堂刊本。该书六卷，为汪卓之弟为枵所辑，卷一有九篇，卷二有十五篇，卷三有十八篇，卷四有十六篇，卷五有二十四篇，卷六有二十八篇，全书共一百一十篇。书末有总评二则，为孙希声、汪息庐所撰。所题多与画之本身无大关涉，亦无赏鉴、考证之语；而议论犹未脱明季小品文论古评今之习气，故非纯粹之画跋。

（李淑辉　褚庆立）

【天下有山堂画艺】　中国画论著。清代汪之元著。重要版本有雍正二年(1734)序樵石山房刊蓝墨两色套印本、乾隆年间广州重刊本、光绪年间刊本。本书又名《墨兰谱墨竹谱》，本书二册，一册为《墨竹谱》，一册为《墨兰谱》，附蕙石苔草画法。《墨竹谱》前有《墨竹指》三十二则，论述写竹之法，用笔用墨，以及历来写竹名家之法。归结六法，总括六病。其后为图谱，列写嫩竿、老竿等法，以及风、晴、雨、雪四式。《墨兰谱》前有《墨兰指》，附蕙、石、苔、草，共二十八则，论述写兰用笔之法，关键在起手四笔，写到数丛皆不纷乱者，方为精妙。又述写蕙、写花瓣、写石、写苔、写草之法。后为图谱，写叶、写花、两丛、风兰、悬崖、折枝等诸式。其所绘图谱，典雅清丽，确如其所言"不可著半点尘俗气"。　（李淑辉　褚庆立）

【寓意录】　书画著录著作。清代缪曰藻著。重要版本有道光二十年(1840)上海徐氏寒木春华馆刊本、《春晖堂丛书》本。本书四卷，体例略仿江村，所录为其家藏或目见之书画和碑帖，从唐至明五十余家稀世珍品，共一百五十余种。著录其绢纸、装潢、题跋、印记、藏家、墨色、字体等，其体例不以书画来进行分类，而是以时代为序，卷一、卷二为唐至元代的作品，卷三、卷四皆录明代作品，而画占一半以上。并对其书画的流传、真伪，部分进行了考证，根据其价值、特点偶加评论。

（李淑辉　褚庆立）

【墨缘汇观】　书画著录著作。清代安岐著。重要版本有清抄本（一作乾隆七年抄本）、清西古画楼抄本、粤雅堂丛书本。本书四卷、续二卷，正编四卷，法书、名画各两卷，续编两卷，法书、名画各一卷。在正编名画各两卷中，上卷记载晋代顾恺之一人，隋代展子虔一人，唐代李思训



清·安岐《墨缘汇观》（郑炳纯校）

等三人，五代陆滉等四人，北宋有李成等十人，南宋米友仁等四人，金代李山一人，元代钱选等二十人，再加上明代王绂等十二人，构成了洋洋大观的名家精品荟萃。下卷著录画册，如《唐宋元宝绘册》等。正编各两卷还记载了作品的内容、纸绢、摘录题款、印章等，对宋以前的绘画考证颇多。续录为名画一卷，前两卷皆为作者家藏，间或求购而未得之物。 （李淑辉 褚庆立）

【国朝画征录】 中国画史论著作。清代张庚著。重要版本有乾隆四年(1739)序强恕斋刊本、道光年间邹氏辑抄《绘事睟编》本、同治八年(1864)江都朱氏刊本。本书三卷。附录一卷，续编二卷。是书一名《翰苑分书画征录》，为清代最早的一部画史。正编分上、中、下卷，上卷所记画家共一百十七人，大半为明朝遗民。中卷一百零四人为康熙时人。下卷，前四十五人多卒于雍正时，后列方外十五人，闺秀十六人，时代则起自清初止于雍正。又附录一卷，记为以往画史所遗明代二人。续编分上下卷:卷上，共一百有一人。下卷，前列四十二人，后为方外九人，闺秀十五人。此二卷，画人大多为康熙时人，间有乾隆初在世者，共四百六十六人。传记之外，多摘录画家名论，自己所论师法与造化及中西画法之画理处，皆为前人所未言者，尤见精到。 （李淑辉 褚庆立）

【图画精意识】 书画著录著作。清代张庚著。重要版本有乾隆四年(1739)序刊本、道光年间沈氏辑刊《昭代丛书》乙集补本、管庭芬辑《花近楼丛书》稿本、光绪十八年(1892)《槐花庐丛书》三编本。本书又名《强恕斋图画精意识》，本书一卷。该书是作者将所见之画随手记录而成，其中颇多巨迹。以作者与图名为条目，共八十五则。有一人一图，亦有多幅;又有二人合作者。每画必记其画境、丘壑布置，以及层次、结构、人物情景，述其笔法、墨法，以视其特点、苦心经营之精妙，故书称“精意识”，昔人著录书画无此体例，后人亦无效仿，此体例于画学大有裨益。画之藏家、尺度、题跋有记有不记，而图章皆不录。

（李淑辉 褚庆立）

【浦山论画】 中国画论著。清代张庚著。重要版本有道光年间《昭代丛书》本、管庭芬辑《花近楼丛书》稿本、《翠琅玕馆丛书》本。本书又名《浦山论画》、《瓜田画论》、《强恕斋画》。一卷。是书首为总论，叙画派之肇始及其得失。次为论画八则:论笔、论墨、论品格、论气韵、论性情、论工夫、论入门、论取资。其所论有新意创见。是书寥寥短论，不袭成言，独抒心得。 （李淑辉 褚庆立）

【小山画谱】 中国画论著。清代邹一桂著。重要版本有《四库全书》本、《借月山房汇钞》本、嘉庆十三年(1808)张氏刊本、《美术丛书》本。本书二卷，附洋菊谱一卷。本书专论花卉画法，分上下二卷。上卷，论八法四知。次为各花分别，述梅、杏、桃、李等一百十六种花叶形色。又次为取用颜色、胭脂、藤黄等十一种颜料制炼之法。下卷，前有小引，说明此卷摘录古人画说，参以己意。论说书画一源，诗画相表里等四十三则，附以胶、矾、纸、绢、画碟、画笔、用水诸法，最后为洋菊谱。其所采各种花卉一一记其形状，极便参考。 （李淑辉 褚庆立）



清·邹一桂《小山画谱》

【冬心画竹题记】 中国画论著。清代金农著。重要版本有乾隆十五年(1750)序江氏刊本、乾隆二十一年(1756)刊本、《花近楼丛书》本、道光年间邹氏辑抄《绘事睟编》本、《翠琅玕馆丛书》本、《美术丛书》本。本书一卷，为其题自己所画竹题记，所题共五十六篇，题记中颇多述交往人物事迹，或己之行踪，或前人画竹逸事，此书可为研究画史提供难得的资料。



清·金农《冬心先生题画记》

（李淑辉 褚庆立）

【冬心画梅题记】 中国画论著。清代金农著。重要版本有《花近楼丛书》本、道光年间邹氏辑抄《绘事睟编》本、《翠琅玕馆丛书》本、《美术丛

书》本。本书一卷。该书为其题自己所画梅花的题记,其画梅是继写竹之后。所题有诗有文,凡三十一首。有记所见自宋以来画梅名家之作,述其事迹及笔墨,或记己所画之原由及画法,或记画梅之友及入门弟子,或咏所画梅之情状,间亦有借梅以寄兴或抒怀。 (李淑辉 褚庆立)

【冬心画马题记】 中国画论著。清代金农著。重要版本有《花近楼丛书》本、道光年间邹氏辑抄《绘事睟编》本、《翠琅玕馆丛书》本、《美术丛书》本、《中国画论类编》本。本书一卷,为其题自己所画马的题记,所题有诗有文,凡十二篇(首)。 (李淑辉 褚庆立)

【冬心画佛题记】 中国画论著。清代金农著。重要版本有乾隆十五年(1750)序江氏刊本,此本附《冬心斋研铭》、乾隆二十一年(1756)刊本,此本无《研铭》,为重印本、《花近楼丛书》本、道光年间邹氏辑抄《绘事睟编》本。本书一卷,计二十七篇。通行本仅载十五篇,《美术丛书》本有邓实据画迹补一则,合计为十六篇。此书首篇记自晋卫协而迄宋释梵隆画佛像史,其他则记目见诸家所画佛像,或述画像者之旧闻轶事,或记其画法,或记自作佛像之宗旨。 (李淑辉 褚庆立)

【冬心自写真题记】 中国画论著。清代金农著。重要版本有《花近楼丛书》本、道光年间邹氏辑抄《绘事睟编》本、《翠琅玕馆丛书》本。本书一卷。该书为其题自己写真的题记,此书约撰成于乾隆二十六七年(1761～1762)之间。书所载题记九篇,述其九次写真。首篇冬心用水墨白描法自写像,寄丁钝。第二篇自写寿道士像,付罗聘。第三篇,自写小像,付江都朱二亭。第四篇,自写昔邪居士像,寄龙兴寺蒲长老。第五篇,自写百二砚田富翁像,寄河渚吴处士。第六篇,寄郑板桥。第七篇,自写面壁图,作物外之想。第八篇,自写小像,付项钧。第九篇,自写枯梅庵主独立图。 (李淑辉 褚庆立)

【冬心先生杂画题记】 中国画论著。清代金农著。重要版本有《美术丛书》本。本书一卷,补遗一卷。是书前无作者自序。审前一卷所收,凡一百三十二篇。编中后五十七首乃汪明据真迹及《梦园书画录》辑出。其中跋多诗少,诗多七绝,别有风致,题跋奇情俊语。所题大多为其自画作品。书称"杂画",所题之画,有竹、水仙、樱桐等多种,可见其所画题材之广泛。其中所题有与《画竹题记》、《画梅题记》、《写真题记》重复者数则,然有可补冬心作画之年岁。 (李淑辉 褚庆立)

【读画录】 书画著录著作。清代王楙著。重要版本有道光年间《昭代丛书》本、抄本、《丛书集成续编》本。本书又名《月湖读画录》,一卷。是书见《四库全书存目》著录,为江西巡抚采进本,题作《月湖读画书》。仿李日华《六研斋笔记》、《紫桃轩杂缀》体例,记其所见之画,或记于何时何地何家所见,或为鉴赏,或为品评,共数十则。其中宋元人画,仅寥寥数幅;以明代及清代自顺治至乾隆间作品占十之九。 (李淑辉 褚庆立)

【天瓶斋书画题跋】 中国书画题跋著作。清代张照著。重要版本有乾隆三十八年(1773)跋孔氏刊本、《小重山房丛书》本、《美术丛书》本。该书共二卷,书分上下卷,上卷为书跋。下卷,多跋自书自临之作,跋画者有五卷。补辑一卷,为从侄张兴载所编,多为书跋,亦有画跋及跋自画梅花等,跋自画多记事或寓意。 (李淑辉 褚庆立)

【山水画式】 中国画论著。清代费汉源著。重要版本有日本千钟房刻本、俞剑华《中国画论类编》本。本书三卷。书分上中下三卷:前录王维《山水论》一篇。上卷首述画树法,次述画叶法,又次述画松法。中卷,首述画小竹法,画藤萝法,次述画山法、皴法,又次述点苔法,末附画路径、矶头法,画泉法,画远法。下卷,首述画亭榭楼观法,次述画桥梁舟楫法,又次述画人物法,末为论设色之法。以上诸法,皆绘图式,并加说明,大体与《芥子园画传》相似。其诸式起手,多示以落笔先后。又于画树枝,画山,以及皴法,皆各举病式以戒之。此书有裨于初学山水者用。 (李淑辉 褚庆立)

【秘殿珠林初编】 书画著录。为清代张照、梁诗正、励宗万、张若霭等人奉敕编录。重要版本有稿本、清乾隆内府抄本、《四库全书》本、1969 年台北故宫博物院影印《秘殿珠林》、《石渠宝笈》初、续、三编合编本。成书于乾隆九年即 1744 年,二十四卷。该书著录内府收藏,内容多属释典道经之类的书画、石刻、木刻及织绣等,并别为编录,汇为此书。卷一为四朝宸翰,皇上御笔。卷二至卷二十一为历代名人书画及无名氏作品,而附以印本、绣锦、刻丝等。卷二十二为臣工书、释氏经册、图册、图轴,道氏经册、图册。前二十二卷俱贮乾清

宫。卷二十三为御书、石刻、木刻、释氏经典及钦定刻本、释道经典，并收贮经典目录，分贮慈宁宫及万善殿。卷二十四为供奉图绘经典目录，分贮万善殿、慈宁宫、天穹宫、中正殿。该书把真迹而笔墨至佳者列为上等，而于绢本、纸本、金书、墨书、水墨画、著色画一一分别标出，同时标题款识，印记题跋，书画尺寸，也是一一详列，名人按朝代编列字号，无名氏书画也是如此；真迹而神韵稍逊者及笔墨较佳而难辨真赝者列为次等。只记款识与题跋人姓名。该书次序先释后道，记载内容先书后画，先册、次卷、次轴，用赏鉴家著录之通例，可谓严密，但一般读者不易检索。

（李淑辉　褚庆立）

【石渠宝笈初编】 书画著录。为清代张照、梁诗正、励宗万、张若霭、庄有恭、裘日修、陈邦彦、观保、董邦达等人奉敕编录。重要版本有稿本（故宫存十七卷）、乾隆内府抄本、文渊阁《四库全书》底本、1969年台北故宫博物院影印《秘殿珠林》、《石渠宝笈》初、续、三编合编本。共四十四卷。成书于乾隆十年（1745）。是编继《秘殿珠林》而作，体例略同。如书画仍分别按上等、次等介绍，著录册、卷、轴数，尺寸，款识印记，题咏跋尾，则相同。不同者，增加圣祖、高宗书签并题跋者，则于各项叙述之后，另行顶格记载，不与诸人题跋并次。书画分贮乾清宫、养心殿、重华宫、御书房四处，俱各用鉴藏玺以别之。又"石渠宝笈"、"乾隆御览之宝"二玺，册卷轴皆同上等者，再钤"乾隆鉴赏"、"三希堂精鉴玺"、"宜子孙"三玺，再分贮四处。此亦即钤有五玺者为上等之精品。其中多数经高宗亲自品评甲乙。所有书画不以朝代先后或册卷轴编次，而依贮藏之所，按次编辑。贮所分：乾清宫、养心殿、三希堂、重华宫、御书房、学诗堂、画禅室、长春书屋、随安室、攸芋斋、翠云馆、漱芳斋、静怡轩、三友斋等十四处。各处所藏又分书册、画册、书画合册、书卷、画卷、书画合卷、书轴、画轴、书画合轴，共九类。分类较《秘殿珠林》更为复杂，不易查阅。

（李淑辉　褚庆立）

【天慵庵笔记】 中国画论著、中国画题跋著作。清代方士庶著。重要版本有《仰视千七百二十九鹤斋丛书》本、《丛书集成初编》本。本书二卷，附补题跋。是书为江都焦循编次，书分上下两卷：上卷，首记其所作之画及所见名画多宋元明作品，记其笔法、款式或题咏、题跋。次杂录前人论



清・方士庶《仿古山水图》

画之语，或题自作之画；下卷，皆为题画诗，题已作及题前人之画。而涉及画论者仅数则，有独到之见。

（李淑辉　褚庆立）

【南宋院画录】 中国画史著作。清代厉鹗著。重要版本有稿本、乾隆二十八年（1763）鲍氏知不足斋抄本、《四库全书》本、《美术丛书》本。本书八卷。第一卷为总述，先为院人年表。次为分述南宋画院简史，如得名之画家，院址，试目，职称，粉稿，院画诸家笔墨特色，院画所用之绢，共三十二条。第二卷至第八卷皆为画人小传，详其事迹，又录画迹，或后人题咏，皆掇拾诸书为之，每条皆注明出处，信而有征。引录条数，一人多者有近百条，少者仅一条。合计为九十八人。书后列引用书目，共九十一种。《四库全书》称是书为赅赡，亦非溢美。

（李淑辉　褚庆立）

【南宋院画录补遗】 中国画史著作。清代厉鹗著。重要版本有《美术丛书》本。本书一卷。此卷实为罗以智、凌霞二人对厉鹗著《南宋院画录》的补遗，而非厉氏原编。此卷所补有：章廷彦、吴炳序，厉氏自序。总述补五条：李唐补四条，李迪补三条，苏汉臣补三条，马和之补五条，刘松年

补五条，李嵩补二条，梁楷补二条，陈居中补一条，夏圭补一条，马远补四条，李兴宗补一条，史显祖补一条。所引书以引《樊榭山房集》者为多。

（李淑辉　褚庆立）

【题画诗钞】 中国画论著。清代王愫著。重要版本有乾隆三十二年(1767)爱日堂刊《朴庐遗稿》本、吴辟疆校刊《画苑秘笈》二编本。本书一卷。录诗六十余首，多题己画，也有题他人画。题己画者，偶述笔墨取法。（李淑辉　褚庆立）

【板桥题画】 中国画论著。清代郑燮著。重要版本有《板桥集》本、《花近楼丛书》本、《翠琅玕馆丛书》本。本书一卷，附补遗。本书是后人集郑板桥题画诗词或识记编辑而成。初刻本共四十八则，再刊本陆续有增补，诸本所收篇（首）多少不一，旧本最多者为六十则。是编中大多为题画兰、竹、石、荆棘之作。文体有题画诗、题画词、题记三种，且偶有短辞。读此编题画，不仅可知其画论、画格，还可知其为人。（李淑辉　褚庆立）



清·郑燮《竹石图》

【画竹斋偶存评竹】 中国画论著。清代符曾著。重要版本有手稿本、倪禹功抄本。该书共四十则，为论画竹之作，并评历来画竹名家及作品，兼及其轶事，所评述文与可、苏东坡、吴仲圭等名家，观点鲜明，见解颇为独到。（李淑辉　褚庆立）

【写真秘诀】 中国画论著。清代丁皋著。重要版本有嘉庆二十三年(1818)刊《芥子园画传》四集本、道光年间邹氏辑抄《绘事晬编》本、《中国画论类编》本。本书一卷。《墨林今话》、《画史汇传》皆著录为二卷，题作《传真心领》。首为小引，以下共二十五篇，为部位论，起稿论（附起稿先圈说），心法歌，阴阳虚实论，天庭论，鼻准论，两颧论（附腮颐论），地阁论，眼光论，海口论，耳论，眉论，须论、发法，染法分门，面色论，气血论，提神要法，择室论，旁背俯仰，誊像法，纸画法，绢画法（附胶矾绢法），衣冠补景论，笔墨论，量写身法，首尾凡三十篇，前后附图式四十九种。末附录《退学轩问答》八则，乃与其子以诚问答写真法，补《写真秘诀》未尽之言。此书论说写真之法诀可谓大备，并有图式可参照，实有裨于初学写照者。（李淑辉　褚庆立）



清·丁皋《传真心领》

【覙园烟墨著录】 中国画题跋著作。清代徐坚著。重要版本有嘉庆十九年(1814)石契斋刊本。该书一卷，附编一卷，为徐坚门人许兆熊辑集，皆录孝先友人题跋或酬赠之作。正集载孝先作品七种，其中六种为临仿古人之画。每画之后，则录诸家题识。题跋者皆乾嘉时名流，如：钱大昕、余集、毕沅、梁同书、翁方纲、沈德潜、王芗泉、洪亮吉等数十人。附编一卷，所录诸家题赠之作，多涉孝先之诗，以及题其篆刻诸品，士大夫托于雅道，竞相标榜。（李淑辉　褚庆立）

【吴越所见书画录】 书画著录著作。清代陆时化著。重要版本有乾隆四十一年(1716)陆氏怀烟阁精刊本、光绪五年(1879)怀烟阁刊活字本、

江氏刊聚珍版本。本书六卷，其中年游历时，遇前人法书名画，辄记之，积有岁月，遂成是编，序后有例言十四则。卷前有《书画说铃》二十九则，卷末有《书画作伪日奇论》一篇，盖补说铃所未及者。书分六卷，前五卷所录书画，起自唐朝而迄于明代；第六卷所录为国朝大家，仅载清初王时敏、王鉴、王翚、王原祁、吴历、恽寿平六家。所录书画，以明吴门、华亭二派书画为多，凡六百二十八件。是书体例仿《江村销夏录》：每卷必分时代，题跋仍用大字，图章不录，绢纸、尺寸、题款皆记；载自他书者，则加注明；其间亦偶附陆氏自跋。鉴赏既精，所论亦甚精。（李淑辉　褚庆立）

【读画纪闻】 中国画论著。清代蒋骥著。重要版本有《蒋氏游艺录》本、道光年间邹氏辑抄《绘事晬编》本、《中国画论类编》本。该书是蒋氏读前人著述之随笔所记，故书名称《读画纪闻》，共十六则：首则总论，论书画一体；二、用笔用墨；三、皴法；四、章法；五、布置树竹；六、浓淡；七、松；八、枯树；九、人物屋宇；十、风雨；十一、雪月；十二、苔；十三、神女论；十四、品格论；十五、衣纹；十六、写照布景。此十六则为画山水、人物以及写真之要论，其论多取旧说，独抒精义较少，每则仅十余句，于一切布局取势，运笔设色，皆抒所心得，言之最详，足补前人所不及。

（李淑辉　褚庆立）

【画梅题记】 中国画论著。清代查礼著。重要版本有《铜鼓书堂遗稿》本、《花近楼丛书》本、《屏庐丛刻》本。该书一卷。该书又名《画梅题跋》，所录皆其题自画梅花之作，共三十四则。其中所论梅花之画法，颇为精到。亦偶有记事者，如记与安仪周交往之事，同时有四则记有作题跋的具体时间。（李淑辉　褚庆立）

【越画见闻】 中国画史著作。清代陶元藻著。重要版本有乾隆年间衡河草堂本。该书三卷，专记绍兴府属八县历代精于绘事者共二百四十七人，以小传体记述其人。书分上中下三卷：卷上，首载魏一人，晋一人，南北朝四人，唐三人，方外二人。宋十三人，闺秀一人，方外一人。元十一人。明五十人，闺秀二人。卷中，清七十三人。卷下，清六十人，闺秀二十一人，方外四人。画家小传多来源于以往书籍，但剪裁颇精当。另外还有为作者见闻的画家，亦录别人所题越人画作之跋语或题画诗等。（李淑辉　褚庆立）

【绘林伐材】 中国画史著作。清代王宸著。重要版本有乾隆五十四年（1789）离垢轩刊本。该书十卷。书署王蓬心之名，自称《离垢轩集录》，汇编清代以前画史，并新撰清代画史而成，为画史总汇。书为小传体，按人物时代先后编次，分十卷：卷一，始自黄帝、周、秦，至隋代；卷二，唐代；卷三，五代；卷四，宋代（一）；卷五，宋代（二）、金代；卷六，元代；卷七至卷九，明代（一至三）。卷十，国朝（自清初至乾隆）。后附家学，记八人皆为其祖上擅画者或师其族者。（李淑辉　褚庆立）

【画梅题记】 书画题跋著作。清代朱方霭著。重要版本有乾隆五十五年（1790）桐花馆刊本、《知不足斋丛书》丛书本、《丛书集成初编》本。该书一卷，为其外甥金德舆汇其题画梅诸作而成，凡四十题，有诗有跋，且诗较多。其画跋所言画论，见解独特。（李淑辉　褚庆立）

【十百斋书画录】 书画著录著作。清代金瑗著。重要版本有乾隆年间抄本、现代抄本、《中国书画全书》本。该书共二十二卷、上下两函，上函按天干分为十卷，录作品四百六十五件；下函按地支分为十二卷，录作品五百九十三件。所录书画作者自唐至清代乾隆年间约五百人。所录作品考其绢素之旧新、究其笔法之神理，亦录其印章、款识、题跋，亦有评语，所评言简意赅，见解颇深。

（李淑辉　褚庆立）

【频罗庵书画跋】 书画题跋著作。清代梁同书著。重要版本有嘉庆二十二年仁和陆贞一《频罗庵遗集》本、《美术丛书》本。该书一卷，收载作者书画题跋五十一则，其中跋书为二十九则，跋画及有关画学书为二十二则。跋画多记画家事迹或为之作小传，很少论画，多题其同时代人之作，所跋有记干支或年岁，颇可资考证。

（李淑辉　褚庆立）

【书画缘】 中国画史著作。清代沈辰著。重要版本有嘉庆二年（1797）德远堂刊巾箱本。该书三十六卷，为沈筠所定，书前有凡例。共分书画两编，卷首俱载历代帝王、后妃、宗室，卷末俱载名媛、无名氏、释氏。此书所收书画家亦断于明代，自清以来一无增补。两编皆先汇姓氏，用四声韵编次；后依人物时代载其小传，多据《佩文斋书画谱》书画家传辑出，而略有删节。（李淑辉　褚庆立）

【秘殿珠林续编】 书画著录。清代书画鉴

藏家王杰、董诰、金士松、沈初、彭元瑞、王保、瑚图礼、吴省兰、那彦成、阮元等，奉敕纂辑《秘殿珠林续编》。重要版本有清乾隆内府抄本、1969年台北故宫博物院影印《秘殿珠林》、《石渠宝笈》初、续、三编合编本。该书不分卷。收初编未录及臣工新献之作品，叙述书画，凡绢纸、尺寸、款识、印记，及诸收藏家题咏、跋尾与宫中所钤宝玺等逐一罗列。体例仍沿初编，不同者为在书前列有总目，以便查阅。（李淑辉　褚庆立）

【石渠宝笈续编】　书画著录。清代书画鉴藏家王杰、董诰、金士松、沈初、彭元瑞、、阮元等，奉敕纂辑。八十八卷，另有目录三卷。重要版本有清乾隆内府抄本、民国初年上海涵芬楼影印本、1969年台北故宫博物院影印《秘殿珠林》、《石渠宝笈》初、续、三编合编本。该书于乾隆五十六年正月开始编辑，至乾隆五十八年(1793)成书。书首列有总目，叙述书画，分划段落。体例仍用以藏处分册之定例，但不分上下等次。

（李淑辉　褚庆立）

【快雨堂题跋】　书画题跋著作。清代王文治著。重要版本有道光十一年(1831)杙荪阁刊本、民国年间广智书局排印本。该书共八卷，其中卷一至卷五跋碑帖，偶涉绘事。卷六题张文敏书画，卷七卷八题古人书画，所题画家有：倪瓒、王蒙、高克恭、董其昌、恽南田、石涛等。所题画作多记藏家及作者所见之地，或录纸绢尺寸，或录前人题跋，或叙画面内容，间有评论，见解较为独特。

（李淑辉　褚庆立）

【广堪斋藏画】　书画著录著作。清代毕泷著。重要版本有毕氏抄本、《画苑秘笈初编》本。该书一卷。此书撰于乾隆五十九年(1794)前。共录五代至明代绘画七十九种，且多为煊赫名迹，然只涉及画目，很少有题跋、议论及考证，所记较为简略。（李淑辉　褚庆立）

【学画杂论】　中国画论著。清代蒋和著。重要版本有《写竹简明法》附、《蒋氏游艺录》本、道光年间邹氏辑抄《绘事啐编》本。该书一卷，乃醉峰学画之心得笔记，杂论山水画法，颇有见地，亦得其要领。书凡十六则：立意、章法、剪裁、收放、意到理到、分别土石、用稿、日影、云、石、取胜、树石虚实、名目、水村图、画有不可用意者、林木窠石。每则亦仅一二十语，有自己的见地。（李淑辉　褚庆立）

【山静居画论】



清·方薰《山静居画论》

中国画论著。清代方薰著。重要版本有《知不足斋丛书》本、《清瘦阁读画十八种》本、俞剑华《中国画论类编》本。该书二卷。附题画诗。此书约撰成于乾隆五十五年(1790)。是书首则无标题，先总论六法之气韵生动，次论笔墨、生熟、胸次、观画、读画、章法、临摹、格法、粉本等等。又次述山水、树石、佛像、人物、蔬果、虫鱼、花卉、墨竹、梅花之画法，列举所见历来名迹，说明其运笔、使墨、设色、布置，以揭示其画法的渊源及后来画法之各种变化。又次述画之款识及题画。又次评论自董其昌，历清初四王、恽、吴六家，到张庚等人之画，不袭前人成言，语不多却精当，极为精到。全书凡一百数十则，为其学画甘苦之心得，甚得旨趣，尤为卓识。（李淑辉　褚庆立）

【今画偶录】　中国画史著作。清代王谔著。重要版本有乾隆四十八年(1783)精刊巾箱本、抄本。该书共四卷，附有菊庄论画，以小传体辑录清初以来士大夫善于绘画者，记载其所擅画科、宗派。因为其见闻的随录，故书称《今画偶录》。所收画家共三百九十人，附录凡一百十四人，小传记载较为详尽，书后附以论画三则，所论见解独特。

（李淑辉　褚庆立）

【芥舟学画编】



清·沈宗骞《芥舟学画编》

中国画论著。清代沈宗骞著。重要版本有乾隆辛丑冰壶阁本、日本翻乾隆刻本、《画论丛刊》本、《中国画论类编》本。该书四卷。此书撰成于乾隆四十六年(1781)。旨在阐扬古法，力斥俗学。卷一至卷二，皆论山水，分十六论述：宗派、用笔、用墨、布置、穷源、作

法、平贴、神韵、避俗、存质、仿古、自运、会意、立格、取势、酝酿。卷三，为传神，分十论述：总论、取神、约形、用笔、用墨、傅色、断次、分别、相势、活法。卷四，分载人物琐论、笔墨绢素琐论、设色琐论三篇。人物琐论分十六段论说，分述初学作人物之忌宜、安顿部位、布置景色、辅佐之法等，乃阐述山水画中人物之画理、画法。该书痛斥俗学，阐扬正法，在清代画学中堪称佳作，足为画道指南。

（李淑辉　褚庆立）

【国朝画识】 中国画史著作。清代冯金伯著。重要版本有乾隆辛亥(1792)墨香居刊巾箱本、道光年间江左书林刊本、道光年间墨香居刊本。该书十七卷，补编二卷。该书为采辑前人画史、文集或笔记兼及志乘中所记清代画家一千余人，将其生平梗概汇成小传。初编前十二卷所记画家，大致按时代编次，其中第三、四卷，有明遗民，未能详考其时代。所记于引文之外，间亦有按语，共七十二条。吴晋为之增补二卷，大多为嘉庆时画人。（李淑辉　褚庆立）

【墨香居画识】 中国画史著作。清代冯金伯著。重要版本有乾隆辛亥(1792)墨香居刊巾箱本、道光年间江左书林刊本、道光年间墨香居刊本。该书十卷。该书是其为相知或相识的乾隆年间的画家所作的小传，共七百七十二人，闺秀、方外人物亦按类分，次于每卷之末。其编次不依画人时代先后为序，而分为三类：一、按相识时间早晚分，二、按相识地区分，三、按不识其人而见其画分。记载行实，若有仕历则详记，于绘事之外，又记其他擅长或所工之学业，或记其年岁，资料较丰富。（李淑辉　褚庆立）

【墨梅人名录】 中国画史著作。清代童翼驹著。重要版本有道光十年(1880)得月楼簃丛书刊本、道光年间邹氏辑抄《绘事辟编》本。该书一卷。该书为征引《图绘宝鉴》、《画史会要》及其他书中画梅花的画家，以小传体纂录其事略。此书名为“墨梅”，但此名不专指，画红梅者亦辑人。所录从宋代到明代共一百三十二人。其中，宋代四十一人，金代一人，元代二十九人，明代六十一人，此书可作为研究画梅史者难得的资料。

（李淑辉　褚庆立）

【潘氏三松堂书画记】 书画著录著作。清代潘奕隽著。重要版本有稿本、民国二十三年《合众图书馆丛书》本。该书一卷，是在潘奕隽的《书画记》二册的基础上由其玄孙潘志万选录而成，原著录宋元以来名迹数百家，而今选录仅一百多家，大都为作者题有诗或跋者。（李淑辉　褚庆立）

【绘事雕虫】 中国画论著。清代迮朗著。重要版本有嘉庆十四年(1809)序池阳文德堂刊本、民国年间上海书局排印本。该书十卷。书名“雕虫”，乃仿刘勰《文心雕龙》之体，而谦称“雕虫”，乃喻小技、小道。此书分十卷，凡五十篇，又分上下编，前二十四篇述流派，后二十四篇叙总术，末篇序志，每篇末皆作赞。该书搜采繁富，苦心结构，条理明晰。编中有因袭前人论画成文而未加熔铸者。惟其所采资料颇为繁复，亦有前人未发之意。

（李淑辉　褚庆立）

【书画续录】 中国画史著作。清代嵇承咸编撰。一卷。成书于清嘉庆十八年(1813)。主要版本有锡山嵇氏清嘉庆刻本、《中国书画全书》本。嵇承咸字小阮，一作字子进，江苏无锡人。工山水，以董、巨、倪、黄为宗，不拘绳尺，自合古法。尝于坊间购得王绂《书画传习录》及书事画事若干卷，校订注释。前有自序，谓王绂《书画传习录》所录书画家至元末而止，明代二百七十余年画家名流阙如，因而续之。所录人物依时代为序，不分门类本，述其简要生平宦历。书虽多抄掇旧籍，但编次有序，时加评论，且于画学典故多有留意。

（冯志洁）

【梁溪画征录】 中国画史著作。清代嵇承咸编撰。一卷。主要版本有锡山嵇氏清嘉庆刻本、《中国书画全书》本。成书于清嘉庆十八年(1813)。梁溪乃无锡别称。此书为无锡地方画史著作。汇录起自汉高彪，迄于清代嘉庆间，共九十三人，附流寓七人，方外五人，传后作论赞。各家小传简述事迹，言及画史甚少。（冯志洁）

【绘事琐言】 中国画论著。清代迮朗著。重要版本有嘉庆四年(1799)两全堂刊本、嘉庆十四年(1809)文德堂重印本。该书共八卷，六十篇，专论绘事器用诸物，采辑诸书，就绘事所需之用物用具，分类搜编，叙述尤为详尽精密。书分八卷：卷一为水、砚、笔、绢、纸五篇。卷二述墨。卷三为粉、丹砂、银朱等十篇。卷四为燕脂、紫草、洋红等十四篇。卷五为胶、矾等六篇。卷六为画室、承尘等十三篇。卷七为印。卷八为印泥、画叉、画钩等

九篇。 （李淑辉 褚庆立）

【芙仙馆题画诗】 书画题跋著作。清代谢承烈著。重要版本有道光二十八年(1848)刊本。该书一卷，是书乃其友郭奎骧所编，所录凡八十一首，有题己所作，亦有题同时人所作者。

（李淑辉 褚庆立）

【二十四画品】 中国画论著。清代黄钺著。重要版本有嘉庆九年(1804)湃西别墅刊《诗画书三品》本、嘉庆二十年(1815)刊本《壹斋集》附、道光十三年(1833)刊《壹斋诗集》本。该书又名《画品》，体例仿司空图《诗品》之例，专言山水画之风格。其二十四品名曰：气韵、神妙、高古、苍润、沉雄、冲和、澹远、朴拙、超脱、奇辟、纵横、淋漓、荒寒、清旷、性灵、圆浑、幽邃、明净、健拔、简洁、精勤、隽爽、空灵、韶秀。余绍宋《书画书录解题》说它："措词典雅清新，斐然可诵。惟以气韵、性灵两端为画品，似未甚协，盖各品之画，俱不能离此两端也。"画品之作，宋以后，甚少继作，《二十四画品》已与古代画品不同，似多指风格而言。

（李淑辉 褚庆立）

【画友录】 中国画史著作。清代黄钺著。重要版本有道光十三年(1833)刊《壹斋诗集》本、《黄勤敏公全集》本、《美术丛书》本。该书一卷，作者于乾隆六十年(1795)曾为芜湖府自清初以来诸画家而撰有《于湖画友录》。该书为小传体，记载画家总计七十五人，其中有传者四十六，另外仅记姓名的二十九人，其中多为芜湖人。诸传详简有法，间有按语，亦俱精当。 （李淑辉 褚庆立）

【山南论画】 中国画论著。清代王学浩著。重要版本有道光年间刊《山静居画论》附、道光年间邹氏辑抄《绘事晬编》本、《翠琅玕馆丛书》本、《清瘦阁读画十八种》本、俞剑华《中国画论类编》本。该书又名《山南老屋画论》，一卷，共有其画论八则。首条论作画用笔用墨颇精，其余各则俱发挥前人绪论。 （李淑辉 褚庆立）

【卧游随录】 书画著录著作。清代朱逢泰著。重要版本有嘉庆三年(1798)序画石轩刊本、嘉庆四年(1799)斯雅堂刊本。该书又名《画石轩卧游随录》，四卷，共录书画家一百多人，且不以时代为序，多为明代至乾隆末年画家，兼顾元代。该书为随笔体，不详记卷轴、尺度、绢素、印章，只是录其平生所见书画题跋，或偶录法书墨迹。

（李淑辉 褚庆立）

【履园画学】 中国画论著。清代钱泳著。重要版本有《履园丛话》本、《美术丛书》本、俞剑华《中国画论类编》(录总论)本。该书不分卷，撰成于道光十七年(1837)。书分总论和画中人两部分。总论，共五则，论述绘画理论及画史，特别是详述清初苏州书画作伪情况介绍，颇有见地。画中人，前有小引，就其所见工于绘画者，汇而记之，各为小传，共六十二篇，记画家六十多人，皆乾隆、嘉庆、道光三朝人物，间有对其绘画的品评，见解颇能超越恒流。 （李淑辉 褚庆立）

【论画賸说·附梅隐草堂题画诗】 中国画论著。清代叶以照著。重要版本有清嘉庆五年叶氏精刊本、道光年间邹氏辑抄《绘事晬编》本。该书一卷，附《梅隐草堂题画诗》一卷，杂论山水画，并略提绘画之事，其论为作者所读书作画有所领悟而随手所记的笔记。所附《梅隐草堂题画诗》一卷，乃自原有《梅隐草堂题画诗》四卷中删存者，共九十余首，皆为其自己绘画题诗，以山水为多，略有题梅。其所论画，甚为精到。 （李淑辉 褚庆立）

【读画闲评】 中国画史、画论著作。清代俞蛟著。重要版本有《梦厂杂著》本、道光年间邹氏辑抄《绘事晬编》本、《画苑秘笈》本。该书一卷。该书为随笔体画家小传，共记录画家三十一人，较注重论说画之笔墨、风格，评论公允，信而有征。

（李淑辉 褚庆立）

【常惺惺斋书画题跋】 书画题跋著作。清代谢兰生著。重要版本有道光年间郁州谢氏家塾刊本。该书共二卷，为谢兰生随见随作，不分类别，无编次，仅依篇幅多少厘为二卷。所录以题书画名迹为多，题自画较少。所论见解多精切入微，多有独到之谈。 （李淑辉 褚庆立）

【闽中书画录】 中国画史著作。清代黄锡蕃著。重要版本有合众图书馆丛书本。该书十六卷，卷首一卷，以时代为次，为作者于闽中宦游时所记该地的绘画状况，所收画家八百人，起自唐而迄于清嘉庆前书画家。全书以人物小传体，或记录、品评其作品，或叙述其书画风格、笔墨特色，或采录他人评论其书画之资料，并录有出处，翔实丰富。 （李淑辉 褚庆立）

【石渠随笔】 书画著录著作。清代阮元著。

重要版本有《文选楼丛书》本、道光二十二年(1842)文选楼刊本、扬州阮氏珠湖草堂刊本。该书八卷,乃阮氏于乾隆五十六年(1791)参与修《石渠宝笈》二编时,所见内府秘藏书画,随笔记录其题跋。是书以抄录纸绢、尺度、印章、款识、题跋为宗旨,以评论考据为主,俱不苟作,而非一般著录书画书,故此书颇可资习书画鉴定者参考,亦有可纠以往画史所记谬误。 (李淑辉 褚庆立)

【须静斋云烟过眼录】 书画著录著作。清代潘世璜著。重要版本有咸丰五年(1855)吴县潘氏刊本、宣统三年(1911)潘山氏印本。本书一卷,乃作者之子潘遵祁自其《理斋日记》中辑出,始于嘉庆甲子(1804),止于道光己丑(1829),共二十五年。所录为作者过眼之书籍、碑帖、书画、古器物,其著录绘画六十种,则为大半,且多数为其外舅陆恭所藏。每条著明此画于何时何人处所见,或录其原有题跋或看款,或录理斋自跋,或评为神品,或定为赝作,间附有费念慈、沈树镛、顾文彬等人按语,说明书画之流传。 (李淑辉 褚庆立)

【松壶画忆】 中国画论著、书画著录著作。清代钱杜著。重要版本有光绪六年(1880)潘氏八囍斋刊《松壶先生集》本、光绪十四年(1888)刊《榆园丛刻》本、《美术丛书》本、《中国画论类编》本。本书又名《松壶画诀》,二卷。该书名《画忆》,书分上下两卷,上卷皆论画法,共六十五则:作画之环境、胸次,树之画法,石之画法,屋宇、烟岚、人物、点苔、设色、牛马、写云、瀑泉、水势、写月等,唐宋以来诸名家之画法,述画之题咏、题跋、款识、印章之法。论述虽周到,但无独到见解。下卷为其所见名迹,画家始自陆探微、展子虔,迄于清之蓝瑛、石溪、石涛,共九十七则。详记其画布局、画法、笔墨、画境、渊源、纸绢,或记尺寸、画家轶事,或录其题跋,并述见之某家所藏,或为钱家自藏。(李淑辉 褚庆立)

【青霞馆论画绝句】 中国画论著。清代吴修著。重要版本有道光刊本、《美术丛书》本。该书一卷,所论诸画,皆为作者平生所见所藏者。共数十人,每人各作绝句一首,或二三首。诗后附注甚详,或纪逸事,或述画境,或说其笔墨,或加议论,或揭其作伪。是书所记自唐至清嘉庆时数十家之史料及评论,堪与宋荦、朱彝尊之论画媲美。

(李淑辉 褚庆立)

【契兰堂所见书画·附名人书画评】 书画著录著作。清代谢希曾著。重要版本有道光二十五年(1845)谢孚嘉跋刊本。该书一卷,其整理其祖手自校批诸书,见有引举所见书画者,摘录而成。是书实为谢孚嘉所编,书名仍沿旧称而已,非安山之原稿。所录书画不分类,大致按时代编次,年代先后稍有错乱,因其非画史,不必苛求之。安山尝自言其识见视王烟客、顾维岳、缪文子不多让,且其所记书画,文末必注为某人所藏,流传有序,故是书有助鉴定今尚存之书画。 (李淑辉 褚庆立)

【清仪阁题跋】 书画题跋著作。清代张廷济著。重要版本有道光乙酉桂馨堂藏本。该书为考证作者家藏古器书画所作题识,所收器物起自商周,其包括古金文释字、砖瓦碑帖、砚墨家具。偶涉绘画,如其收藏的《杨古农画册》、《张瓜田徵君画》等,记载画家的生平、画风,与画家的交游或者收藏。是书考核精审、鉴裁严谨。(李淑辉 褚庆立)

【国朝院画录】 中国画史著作。清代胡敬著。重要版本有嘉庆二十一年自刊《胡氏书画考三种》本、道光二十三年崇雅堂刊本、道光二十四年《崇雅堂集》本。本书二卷,乃就《石渠宝笈》所藏清初以来之院画,考画者姓氏、籍贯、履历,为之作小传,凡五十三人,并附见合作者二十八人。卷末附记《石渠宝笈》未著录之院画者,乃其从他书广搜而得者,甄录颇为矜慎。又载《石渠宝笈》之院画目,各记其款识,小传间有摘录御题其画之褒赏语,亦有作者之按语,评论其得失,此书颇可资研究清代前期院画史用。 (李淑辉 褚庆立)

【南薰殿画像考】 中国画史著作。清代胡敬著。重要版本有嘉庆二十一年自刊《胡氏书画考三种》本、道光二十三年崇雅堂刊本、道光二十四年《崇雅堂集》本。本书二卷,虽称《南薰殿画像考》,实则所考不止南薰殿帝王像,凡茶库所庋历代功臣诸像,亦在其考之内。书分轴、册、卷编次,凡一百二十一种,大小画像为五百八十三帧。著录其绢纸、尺度,以及所画冠服。又各有按语,述画像中人,多以史书上的记载为主,次考画像之人,再考像中人冠服制度,于元代服制所考尤为详尽。

(李淑辉 褚庆立)

【自怡悦斋书画录】 书画著录著作。清代张大镛著。重要版本有道光十二年序刊本。本书三十卷,是仿《江村销夏录》体例,对其家藏书画的著录。前二十六卷以立轴、挂幅、手卷、册页、扇册

等书画装潢形式分编。后四卷为附录，皆为手卷。所录书画自元代始，迄于清道光，其中以清代作品占大半，其同时人投赠者俱入。另有附录四卷，录其父张敦培所书一卷、《墓图》一卷外，其他皆为同时人所书题语。（李淑辉　褚庆立）

【溪山卧游录】 中国画论著、中国画史著作。清代盛大士著。重要版本有道光十四年刊本、《美术丛书》本、《中国画论类编》本。本书四卷，书体为随笔札记，分为两部分，前为论画，后为画史。卷一述士大夫与画工所画之异，多论画法，或抄录前人论画语；卷二论述写自然之景、用墨、用纸、粉本、虞山画派、题跋、题署款、题画诗、图章、颜色、名家画法、装池。卷三记叙与其同时之太仓、常熟等地诸名家。卷四，多记平生所见古今画迹以及画家轶事，早者为明李流芳，晚者为道光时人；记自作赠人之画，或他人投赠之作。为嘉庆、道光年间画史资料。（李淑辉　褚庆立）



明·李流芳《山水花卉图》(之二)

【秘殿珠林三编】 书画著录著作。清代书画鉴藏家英和、黄钺、姚文田、吴其彦、张鳞、顾皋、朱方增、吴信中、龙汝言、沈维鐈、胡敬奉敕纂修。重要版本有清嘉庆内府抄本、1969年台北故宫博物院影印《秘殿珠林》、《石渠宝笈》初、续、三编合编本。不分卷。此编释道两氏之画，前冠以四朝宸翰，皇上御笔。后是历代名迹及印本、刻丝、□绣之类等内容。该书在总目之外，于每卷中亦有分目，其它体例悉依续编。（李淑辉　褚庆立）

【石渠宝笈三编】 书画著录著作。清代书画鉴藏家英和、黄钺、姚文田、吴其彦、张鳞、顾皋、朱方增、吴信中、龙汝言、沈维鐈、胡敬奉敕纂修。重要版本有清嘉庆内府抄本、1969年台北故宫博物院影印《秘殿珠林》、《石渠宝笈》初、续、三编合编本。一百零五卷，总目十卷。原稿本、抄本于书名前皆冠以“钦定”。嘉庆二十年(1815)二月开始与《秘殿珠林三编》同时编辑，嘉庆二十一年(1816)闰六月完成。该书按贮所顺序著录，并分别按书册、画册、书画合册、书卷、画卷、书画合卷、书轴、画轴、书画合轴九类编次。书前有总目，各卷之前有分目，其体例则从续编藏品不分上下等次。（李淑辉　褚庆立）

【虞山画志】 中国画史著作。清代郑抡逵著。重要版本有道光元年(1812)刊本、《吴中文献小丛书》本。该书共四卷。共收为虞山一地之画史，为鱼翼《海虞画苑略》的重撰本，共记画家四百六十人，其中元代画家九人，明代七十四人，其余者皆为清朝人，大多为乾隆至嘉庆间之画人，乾隆以前所补者不多。该书记录所撰小传，其云仿王应奎之《海虞诗苑》，故多采及诗篇，以致繁冗。

（李淑辉　褚庆立）

【画林新咏】 中国画史著作。清代陈文述著。重要版本有道光七年西湖翠绿园刊本、民国四年西泠印社活字本。本书正编三卷、《闺阁补遗》一卷、《杂画补遗》一卷。该书为画家小传体，以诗咏之，故书称画林新咏。所记画家，从乾隆中叶的华喦到道光初年的顾鼎，共三百二十九人，且多为今江、浙、皖三省人。所述大致以时代先后编次，后列仙乩、羽流、释子、女真、梨园、青衣、外夷、闺阁、杂画。闺阁一类，文述的女弟子、姬妾、女儿、侍儿亦俱载其中，未免杂乱。

（李淑辉　褚庆立）

【红豆树馆书画记】 书画著录著作。清代陶樑著。重要版本有光绪八年(1882)吴县潘氏韡园刊本。本书八卷，著录其家所藏书画，仿《江村销夏录》体例，不以书画分类，亦不按作者时代先后编次，而依装帧形式分为手卷、册页、立轴三种，辨别所著录书画之绢纸，详载尺寸、印章之方圆大小，以楷书标记。卷一记唐至元书画，卷二至卷三记明书画，卷四至卷八记清代书画。所录以明清作品为大宗，以清代为宽滥，且书画家增附小传。



清·华嵒《桂树绶带图》

但考据不足、板刻错字甚多，使用时要格外注意。

（李淑辉　褚庆立）

【历代画家姓氏便览】 中国画史著作。清代冯津著。重要版本有道光六年（1826）德聚堂刊本。该书共七卷，为历代画家姓氏丛辑，以沈约《四声谱》编次，每声收录画人大致以时代先后为序，末载双姓、佚名、僧道、闺阁。首卷先为论画，论六法、三品、三病、六要、六长、制作楷模、古今优劣、粉本、赏鉴、品第、无名花，次为宸章天翰，后为历代帝王录，自晋至明，所录多阙略，宋徽宗记述最详。卷二至卷七皆为画人简传，述生平、评画风，俱不注明出处，取材大多取资于《佩文斋书画谱》、《续图绘宝鉴》等书。（李淑辉　褚庆立）

【李似山竹谱】 中国画论著。清代李景黄著。重要版本有民国中华书局影印石刻拓本、《中国画论类编》本。该书一卷，为画竹图谱，有图有文。图共二十一页，首为发竿、点节图式，次为仰叶图式，又次为偃叶图式，又次为结顶、解箨、出梢诸图式，末为竹之整体图谱，章法颇佳，布叶疏散。所绘图式，与《芥子园画传》二集之《竹谱》大体相似，不同者以偃叶图式之一片羽改为仰叶式，未说明改作之原因。文字颇多引述其师杜芳椒画竹见解，其法皆从六书脱化，下笔皆有规矩。

（李淑辉　褚庆立）

【养素居画学钩深】 中国画论著。清代董棨著。重要版本有《荔墙丛刻》本、道光年间邹氏辑抄《绘事啐编》本、《清瘦阁读画十八种》本、《中国画论类编》本。本书一卷，简称《画学钩深》，由作者手册中录出，共讲画论二十三则。所论以笔墨为主，多述临摹，然其临摹仅以临摹为入门方法，与他人以临摹为终极目的不同。又论临画与看画不可偏废，用古人之规矩，抒写自己之性灵。

（李淑辉　褚庆立）

【辛丑销夏记】 书画著录著作。清代吴荣光著。重要版本有道光二十一年（1841）南海吴氏家刊本、光绪三十一年（1905）长沙叶氏重刊本、《郋园先生全书》本。本书五卷，仿高士奇的《江村销夏录》，所叙书画并不分类，以时代先后为序，每件作品都记录了尺寸、质地、印鉴、题跋、及画面内容等，并考其源流。该书成于道光辛丑年，故名《辛丑销夏录》。所记自三种旧拓《兰亭序》起，次为书画，卷二为宋画二十四种，金代一种，卷三、卷四皆为元迹，卷五为明迹，多为绘画。所载作品并非全为真迹，确有部分赝品收录其间，但并不影响该书的实际价值和影响力。所录多为家藏或目见，并加以题跋，该书考证精当，间附题咏，为当今的书画鉴赏活动提供了宝贵的资料。

（李淑辉　褚庆立）

【清逸山房竹谱】 中国画论著。清代魏容著。重要版本有嘉庆年间刊本。该书分上下二卷，前为《画竹口诀》，署南湖魏容著，以四言为句，述画竹之法诀，魏容以墨竹见长，所述大多甘苦之言，颇得要领。该书图谱百幅为其同乡陈逵所绘，且大多有魏氏题画诗。诗或述画竹笔法墨法，或咏其情状形态，或赞其品节贞操，诗画相得益彰，非寻常画法之作。（李淑辉　褚庆立）

【退庵金石书画跋】 书画题跋著作、书画著录著作。清代梁章钜著。重要版本有道光二十五年（1845）自刊本、福州梁氏校刊本、杭州郑氏小琳

琅馆刊本。本书二十卷，为跋其自藏之品，该书卷一至卷五为金石，卷六至卷十为书，卷十一至卷二十为画。所录之画，不全记原本之尺度、印章、题识等项，颇为简洁。书名虽称跋尾，实为题跋，详考画之收藏源流，画家之小传，考核其生卒年月，精于考据，又于收藏源流考之详备，亦甚可取，但画理较显粗放。在该本前有两卷本传世，但所录不全，且书画部分全在二十卷本。

（李淑辉　褚庆立）

【宋元以来画人姓氏录】 中国画史著作。清代鲁骏著。重要版本有道光十年（1830）鲁氏刻本、抄本。该书共三十七卷。录自宋元以迄清代所传画人，记其姓名，籍贯、官职与事迹。积聚四十余年辑成。书前有徵引书目，卷首为帝王，卷一至卷三十三为姓氏，卷三十四、三十五为后妃、闺秀，卷三十六为释氏。该书以姓氏之韵编次，所记标明出处，记载颇详。该书另有续录四卷，为鲁照所撰，手抄本，不分卷，按前编体例补数百人。

（李淑辉　褚庆立）

【画耕偶录】 中国画论著。清代邵梅臣著。重要版本有道光十一年（1831）家刊本、《中国画论类编》本（节选）。书凡四册：前二册为题画之作，画跋多论画法。后二册录其与当时名流往来赠答诗歌与书札。其论画有：一、泛论；二、论画佛像人物；三、论画山水；四、论画花卉。其论中以泛论与论画山水，眼光正大，议论精辟，时有独到之处。

（李淑辉　褚庆立）

【国朝书画名家考略】 中国画史著作。清代晏棣著。重要版本有道光十七年家刊本、咸丰二年家刊本。另有其子晏家瑞著有《国朝书画名家考略续编》。本书四卷。续编六卷。两编所辑画家为清代，从清初至道光年间，前编辑画家一百三十一人，续编二百十一人。以时代先后编次，书画家不分类。每人一传，详其姓氏、字号、里籍、事迹，略有考订。书称“书画名家”，然所录不尽为名家。该书所记多为江西书画家，有很多是其他书画史所未记者。

（李淑辉　褚庆立）

【画家品类举要】 中国画论著。张志钤著。上海人民美术出版社，1980 年 5 月第一版。有山东省图书馆藏清代道光刻本。全书有画人物、仕女（婴儿附）、山水、屋木、花鸟（折枝附）、草虫、松、石、兰、竹、梅、牡丹、荷、菊、水仙、葡萄、鱼（金鱼附）、龙、水（舟船附）、牛、虎、马、驴、猫 、鹤、鸡、鹰（鹞子附）、雁、鹭鸶、雨、雪论，及指头画、左手画、杂画论，凡三十四论。尚有三不论：画仙佛鬼神不论、画道释不论、画像不论。前有作者道光三年（1823）八月中浣《自序》及苏式昭道光三年岁次癸未仲秋二日《叙》。后有范志民 1979 年 3 年《编辑后记》，并附加各类插图五十五幅。　（周积寅）

【画筌析览】 中国画论著。清代汤贻汾著。重要版本有《花近楼丛书》本、《翠琅玕馆丛书》、《中国画论类编》本。本书一卷，成于 1814 年。因笪重光原书章段连翩、论说互杂，不便学者省览，汤氏特将其分类，析为十一篇：原起，论山第一，论水第二，论树石第三，论点缀第四，论时景第五，论钩皴染点第六，论用笔用墨第七，论设色第八，杂论第九，总论第十。十论并录王翚、恽寿平两人的原评，篇末附己见。　（李淑辉　褚庆立）

【历代画史汇传】 中国画史著作。清代彭蕴灿著。重要版本有道光五年尚志堂刊本、光绪五年京都善成堂书铺木活字本。本书七十二卷、附录二卷。其取历代画家及近时工绘事者，汇编



明·戴进《达摩六代祖师像》局部

成书。卷首一卷，为国朝圣制。卷一为古帝王门。卷二至卷六十一，为画史门，以姓按韵次分编。卷六十二，为偏阙门，即姓、名、字、号仅存其一者。卷六十三，为外藩门。卷六十四至六十五，为释氏门。卷六十六，为后妃门。以上五卷，皆按时代先后编次。卷六十七至七十二，为女史门，亦以姓按韵分编，后附编阙、比丘尼、女冠三门。采引之书几一千二百种，传记凡七千五百余人，搜辑广富，与以往画史相比，甚为广博。是书纂录与自撰分别编次，泾渭分明，结构清晰亦甚可取。

（李淑辉　褚庆立）

【国朝画传编韵】　中国画史著作。清代姜宁著。重要版本有嘉庆戊寅尔琢堂自刊本。该书一题《画传编韵》。是编辑清初以来诸画人传，小传以姓氏之诗韵四声为序，卷十一记录闺秀、妾妓、比丘，卷十二记录释道、补遗。诸传皆不注原书出处，难以复核。所辑小传，大致不出《增广图绘宝鉴》、《国朝画征录》、《国朝画识》诸书。

（李淑辉　褚庆立）

【墨林今话】　中国画史著作。清代蒋宝龄著。重要版本有咸丰二年虞山蒋氏刊本、同治十年映雪草庐刊本。本书十八卷，续编一卷。此书成于道光三年至咸丰二年（1823～1852）间。书前有戴熙序，并有陈文述、钱东塾、徐熊飞、汤贻汾题辞，另有丹徒严保庸小启。所记为乾隆、嘉庆、道光、咸丰四朝画家，共一千二百余人。但所收多为江浙两省之人，他省画家则多遗漏。画家小传，不尽记绘画之事，涉及其人所撰诗词、书法、金石、收藏等诸事。小传中亦有题画、论画、评画，议论有切中肯綮者，亦有虚美者。是书无一定体例，乃随笔札记，书名“今话”，仿诗话、词话书例，人物不以时代先后为次，不据人物身份分卷，诸卷中皆有方外、闺媛列入，次序颇为杂乱。其子茝生所著续编一卷，体例相同。　（李淑辉　褚庆立）

【玉尺楼画说】　中国画论著。清代金恭著。重要版本有如意花馆祖本。该书为上下二卷，所录为其画梅所题诗文。上卷共五十则，为绘画画记、题跋、尺牍等。下卷七十四则，多为题咏，兼论画法。其画论见解颇深，风韵独到。

（李淑辉　褚庆立）

【四铜鼓斋论画集刻】　中国画论著。又名《四铜鼓斋论画集刻十二种》。清代张祥河编。有道光二十六年（1846）华庭张氏刊本，宣统元年（1909）北京会文斋刊本。凡四卷，收录清代十二家论画：原济《苦瓜和尚画语录》、笪重光《画筌》、龚贤《画诀》、邹一桂《小山画谱》、王原祁《雨窗漫笔》、王昱《东庄论画》、唐岱《绘事发微》、张庚《浦山论画》、蒋骥《传神秘要》、方薰《山静居画论》、黄钺《二十四画品》、王学浩《山南论画》。余绍宗《书画书录解题》评曰：“论画之书，明季以来渐富，非人人所能备，其间纯驳不一，骤难审择，得此一编，大体略俱，且俱佳构，颇便学人揣摩。惟其中论山水者独多，论画花卉者仅小山一家，论写真者仅勉斋一家，而于人物、翎毛、走兽、兰竹皆付阙如，稍嫌未备。”　（周积寅）

【画谭】　中国画论著。清代张式著。重要版本有《荔门集》本、《艺海一勺》本、《画论丛刊》本、俞剑华《中国画论类编》本（节选）。本书共一卷。约撰于道光二十七年（1847）左右。该书所论共三十五则，四千零二十余字。一、论画之雅俗，不以水墨、著色分，而在笔的雅俗。二、论作画用笔油滑。三、善学书者要临古帖。四、初学临时，宜与古迹不即不离。五、落笔起笔，急落急起而不乱。六、书画贵泯痕迹，不使笔笔板刻在纸上。七、学画当先修身，读书以养性。八、学画又当先学书。九、书追晋唐，书之正法。十、用笔有三等：悬腕运笔，侧腕捉笔，曲腕摇笔。十一、画之用笔先要领会工拙二字。十二、墨法在用水，以墨为形，以水为气，气行形乃活矣。十三、用墨以盆中墨水为主，砚上浓墨为副。十四、盆中墨水要奢，笔饮墨宜贪宜吝。十五、作画便要世人叫好，非固基之道也。十六、题画须有映带之致，题与画相发。十七、从古人入，从造物出。此则尤得画法之根源。所论作者几十年经验之谈，可资学画者参考。

（李淑辉　褚庆立）

【听飘楼书画记】　书画著录著作。清代潘正炜著。重要版本有道光二十三年（1843）潘氏养我精舍自刻祖本、续编有道光二十九年（1849）家刊本、光绪二十三年（1897）家刊本、《美术丛书》本。本书共五卷，续编二卷。该书体例仿吴荣光《辛丑销夏记》，并结合孙承泽、高士奇两家著录依靠自家收藏而编的著录。卷一，为唐、宋、元人作品；卷二为宋、元、明人作品，卷三、卷四为明、清人作品，卷五为清人作品。著录书画不分类，以作品时代先后编次。每品之下除注“不存”、“借刻”外，

皆注明购入时之银价数，共计银八千六百二十四两。此书所录诸家题画诗、题跋，颇有可补诗文集所遗。所录书画，亦有今日见存，故足堪参考。续编名为《听飘楼续刻书画记》，体例与正编一致。书分上下两卷，卷上为唐、五代、宋、元人作品，卷下为明清人作品。两卷所录画家，大多已见正编。列每品银价。（李淑辉　褚庆立）

【南宗抉秘】 中国画论著。清代华琳著。重要版本有退耕堂甲子刊本。本书一卷，成于道光二十三年(1843)。书前有道光二十三年(1843)刘凤喈序，及华氏自序。此专论南宗画山水之法，凡三十则。其中以论用笔用墨居多，体验颇为细密。次论轮廓，最后辨旧谱山之"三远"，反复推论。末则有云："作画固贵古质，尤贵新颖，特不得入于纤巧耳"。该书提倡"形活"与"笔活"兼备，甚有见地。余绍宋《书画书录解题》中评是书"论画皆甘苦有得之谈，盖不肯袭旧说业也。"

（李淑辉　褚庆立）

【心稽小录】 中国画史著作。清代伊秉组著。重要版本有清稿本。该书八卷，分为四类：一为绘画起源与流派，二为画家生平事迹，三为画论、画诀，四为品评、题跋、题咏。

（李淑辉　褚庆立）

【怀古田舍梅统】 中国画史著作、中国画论著。清代徐荣著。重要版本有清咸丰二年序刊本、同治三年锦城刻本。本书共十三卷，为画梅者小传、画谱、画论、题咏等纂辑而成，可谓画梅之专史。卷一为帝王纪，共四人。卷二至卷五为士夫录，共三百七十七人。卷六为杂人录，仅记三人。卷七为闺阁录，共二十四人。卷八为方外录，共五十九人。卷九为四夷录，仅记明崔淀一人。以上九卷皆属画史一类。卷十为画谱，采录释仲仁等六家画梅口诀。卷十一为论，辑录诸家论画梅之说，又录谢赫《六法》、荆浩《画说》、郭熙《画诀》、韩拙《山水纯全集》等。卷十二为题咏，录《历代题画诗类》一书中题画梅诸诗，而未补清代诸家题画梅诗。卷十三为自序，述画梅源流、体例及是书纂次，采集诸家言论，均注出处，疑义处用按语补充。

（李淑辉　褚庆立）



元·赵孟頫《双松平远图》局部

【笔啸轩书画录】 书画著录著作。清代胡积堂著。重要版本有道光十九年(1839)徽城乙照斋刊本、日本昭和四十三年(1968)影印道光本。本书共二卷。书成于道光十九年(1839)。书前有道光己亥年(1839)王泽序。此书体例仿《江村销夏录》，就其家藏书画编纂成帙，然不记尺度，亦无自跋。书按轴册卷分别编次，卷上为立幅，卷下为册页、卷子。所录宋迹有米芾《海岳山水卷》、艳艳女史《着色花卉草虫卷》，元迹有赵孟頫《设色人物马》、曹知白《幽亭秀木图》，其余为明人及清初以来诸家之作。所记册页，扇面居多。其中明清两代作者时代先后颇有凌乱，故作者之先后显晦不详，且隐僻者不考其姓氏，尤嫌泛滥。

（李淑辉　褚庆立）

【过云庐画论】 中国画论著。清代范玑著。重要版本有《清瘦阁读画十八种》本。本书一卷，杂论绘画，撰于咸丰五年(1855)左右。共分山水、花卉和人物三论。所论山水共三十二则，最为详凡。首说画论理不论体。次为画以养性，非求名利，其中颇多朴实之言，抒前人未发之论。二论花卉，仅有五则，然皆堪习花卉者一读。三论人物，仅六则，其中尤以"山水人物，古必兼精"一则为精辟。是书所论，言必己出，有独到之见，多持论不苟，甚有见地。（李淑辉　褚庆立）

【玉台画史】 中国画史著作。清代汤漱玉著。重要版本有《振绮堂遗书》本、《翠琅玕馆丛书》本、《美术丛书》本、《画史丛书》本。本书正编五卷，别录一卷。该书成编于道光四年(1824)。仿厉鹗《玉台书史》体例，选历代能画妇女辑录成编。起于虞代舜妹嫘，到清代丰质止。全书分宫掖、名媛、姬侍、名妓四门。其中卷一为宫掖，自虞至明，二十人，末附一人为卢昭容，实为灵异事，卷二为名媛(上)，自晋至元；卷三为名媛(下)，自明至清；以上两卷，共一百二十五人。卷四为姬侍，

所记为宋、明、清三代人，共十六人。卷五为名妓，所记为唐、宋、明、清四代人，共四十人。其征引书近百种。书后附《别录》一卷，汪远孙阅其妻著录后，感未详尽，为之补述，凡十五则，有宋柔刚、金士珊等十七人。其所著录都为清代名媛，大多为其交游者之妻或妹或女，或者据人见告，或者录自画跋。（李淑辉　褚庆立）

【藤花亭书画跋】 书画画跋著作。清代梁廷枏著。重要版本有《明诚楼丛书》本、顺德龙氏中和园刊本。本书共四卷。是书前有咸丰五年(1855)作者自序，重刊本前有龙官崇重刊序，后有龙氏跋。梁氏自序原稿凡三十二卷，删而存此。所题自藏书画跋兼及作者款式前人题跋，不以书画分别编次，而按书画装潢形式分卷：卷一、卷二为手卷类，卷三为夹册类，卷四为立轴卷。每品详著其尺度、印记、款识及前人题句跋语，末为自跋，但不尚考证，以致真赝并存。（李淑辉　褚庆立）

【习苦斋画絮】 中国画论著。清代戴熙著。重要版本有光绪十九年杭州官书局刊本、宣统年间文瑞楼石印本、中华书局重印杭州官书局刊本、俞剑华《中国画论类编》本。本书共十卷，一名《戴文节题画笔记类编》，该书是由作者日记整理而成，从道光辛丑(1841)起，至咸丰己未(1859)止共十九年。分订九卷，其子进卿昆仲补录一卷，合为十卷。其长子戴有恒于咸丰和同治年间将此书付梓，现今有四卷传世。该本按年代记载，可为十卷本修订参考。十卷本为杭州官书局首刊，为惠年由戴熙日记分类改编而成。书前有俞樾序，书后有戴兆春、吴祥麟、边保枢、王轨跋，后三人参与是书校订。按绘画的装帧形式分为十卷八类：卷一为卷类，卷二、卷三为册类，卷四为大幅类，卷五为横幅类，卷六为立幅类，卷七为纨扇类，卷八、卷九为便面类，卷十为杂件类。两种刊本互相印证，体现了戴熙的修养、才情与绘画思想。

（李淑辉　褚庆立）

【赐砚斋题画偶录】 中国画题跋著作。清代戴熙著。重要版本有《春晖堂丛书》本、光绪二年刊本、《美术丛书》本。该书一卷，收录戴氏自己所画之题诗，共一百十二首，刊于光绪二年(1876)，先于《习苦斋画絮》十八年，是书除“只有一株梧叶”、“绕翠围岚出蓟州”、“瑟瑟烟波阔”、“腰肢细小”、“几日秋风起”、“千里长江浪影抛”外，皆见《习苦斋画絮》。（李淑辉　褚庆立）

【墨缘小录】 中国画史著作。清代潘曾莹著。重要版本有咸丰七年家刊本、北京中国书店影印本、《小鸥波馆画著五种》本。本书前有潘氏自序，后有咸丰七年韩崇跋，仿周亮工《读画录》体，以小传记载嘉庆、道光、咸丰三朝与其有墨缘的画家余集、张吉安、王学浩、黄钺、顾莼、吴荣光一百有六人。并以小传的形式载其姓名、字号、里籍、仕途、事迹，或为潘氏所作之画，或潘氏为其所画。余绍宋《书画书录解题》中评云“记其同时与画家赠答之作，及幼年曾接丰采之人……既以墨缘为限，故不务博采广收，自不能谓其遗漏。所加品题，亦颇允当，盖甄录既严，自无溢美之词也”。（李淑辉　褚庆立）



小鷗波館畫著五種

清·潘曾莹《小鸥波馆画著五种》

【红雪山房画品】 中国画论著。清代潘曾莹著。重要版本有道光十三年刊本、北京中国书店影印本、《小鸥波馆画著五种》本。本书一卷。此书约撰于道光十二年(1832)左右。书前有道光壬辰初冬吴兴叶绍本序，次为顾莼、黄钊、张深等十人评语或题辞。后有道光癸巳(1833)季秋钱塘戴熙跋。书仿司空图《诗品》之体例，把画分十二品：幽秀、高沽、古澹、清丽、豪放、超逸、神韵、闲远、蕴藉、嫣润、冷僻、疏爽。每品各以四言八句阐明其绘画风格。余绍宋在《书画书录解题》中评是书“文辞优美，洵足并传”。（李淑辉　褚庆立）

【小鸥波馆画寄】 中国画论著。清代潘曾莹著。重要版本有光绪十四年(1888)悦止斋印本、《小鸥波馆文钞》卷一、1987年上海书店影印《小鸥波馆画著五种》本。该书一卷，为潘氏自画之题识，共九十八则。所题或记绘此画之缘由，或述为何人所作，或说仿某人之笔墨，或著绘此画之构思，或述因悟前人画法而有心得，间亦有论述画法者，有少量记载作此画之时地，皆表其寄托之意，故书题《画寄》。其体例与戴熙《习苦斋画絮》中之题识为一类。是编颇可资研究潘氏画学思想

之演进。（李淑辉　褚庆立）

【小鸥波馆画识】 中国画论著。清代潘曾莹著。重要版本有光绪十四年（1888）悦止斋印本、民国十三年（1924）苏州文学山房木活字排印本、1987年上海书店影印《小鸥波馆画著五种》本。该书共三卷，为潘曾莹长子潘祖同（号谱琴）于咸丰八年（1858）仿《墨缘小录》体例整理成编。卷一前面数论多前人已论及，无甚发明；后数页记其所见名迹数十种，亦殊寻常；末一条记石画。卷二前七则记冬心、复堂等人之画。卷三记同时代画迹或者投赠题咏之作。（李淑辉　褚庆立）

【西圃题画诗】 书画题跋著作。清代潘遵祁著。重要版本有光绪二十三年（1897）家刊《西圃集》本、民国十三年（1924）木活字排印《江氏聚珍版丛书》本。该书一卷。书前有其弟潘曾莹题词。此编皆为题自画之作。前为题花卉之作，咏梅尤多，有五绝、七绝各一百首。后为题山水之作，有五绝十五首，七绝二十三首。诗落笔潇洒，清和冲澹，而不粗野。诗间有小序，叙及缘何而作。亦有述及仿何人笔法。诗偶有涉论画法，是集有助鉴定作品真赝之作用。（李淑辉　褚庆立）

【过云楼书画记】 书画著录著作。清代顾文彬著。重要版本有光绪八年（1882）自书手稿本；光绪八年（1882）序顾氏家刊本；光绪八年至民国十六年间重印本。该书共十卷，成书于光绪壬午年，即1882年，前四卷为书法类，录其自藏历代书迹四卷，计五十八种，后六卷为画类，计一百八十八种。末附艮庵老人哭儿诗四十首。凡书画合璧者皆入画类。每种后自撰题语、略记。共收录自藏书画二百四十六件，该书与高士奇的《江村销夏录》的编写体例明显不同，所录之画自宋元始而至明清时四王、吴、恽六家，大多为名家名迹。不详记书画的尺寸和印章，法书不录原文，名画不录题识和后人题跋，此外还有绢本不录、闺秀之作不录、石刻不录、单条及扇面不录等诸多原则，为鉴别真赝者参考。另：其孙顾麟士又作《过云楼续书画记》六卷，对其进行了补充，所录大多为明清及近代作品。卷一、卷二为书类，收宋元至明末清初近三十种；卷三至卷六为画类，收八十四种。原稿线装排印。（李淑辉　褚庆立）

【小蓬莱阁画鉴】 中国画论著。清代李修易著。重要版本有民国二十三年上海商务印书馆本、《中国画论类编》本。本书共七卷，成书于咸丰末年至同治八、九年（1861～1870）之间。书前有民国二十二年（1933）张宗祥、张元济序，后有李开福跋。卷一为宗派，共三十一则。卷二为鉴赏，共二十六则。卷三为画学，共四十则。卷四为画法，共四十二则。卷五为画友，共二十七则。卷六为自述，共三十九则。卷七为题跋，共二十五则。该书为兼有画史、画论、画法、画品、画跋、鉴画之作，画学之要门皆备，颇可借鉴。（李淑辉　褚庆立）

【归石轩画谈】 中国画论著。清代杨翰著。重要版本有清同治年间刊本、《息柯居士全集》本。本书共十卷，是作者论画、题画、鉴画及读画学书的杂记，所录以明清画家作品居多。卷一至卷六，前半部分为论画，或记述画家，前半部分录题画诗。卷七至卷九，后半记画人轶事，每则皆注所引之书，所记间有议论，亦记载所见之画。卷十，大多录所见之画，如录大涤子画多幅，间有品评，亦载自己作和画家之题画诗，是书无一定体例，为随手笔录，次序颇为凌乱。（李淑辉　褚庆立）

【今夕庵读画绝句】 中国画题跋著作。清代居巢著。重要版本有《美术丛书》本、《艺术丛编》第一集《清人画学论著》本。本书共二卷，是邓实根据潘飞声所辑《今夕庵诗钞》写本，择其读画、题画之作辑录而成。前卷录读画七言绝句三十四首，每位画家各配一首诗，所论皆为清代画家，有石涛、八大山人、张穆、恽寿平、王翚等。题诗或论其人，或评其画法，或记其轶事，诗有小注，持论平允，毫无偏颇。后卷皆为作者自己画作的题诗，多为五绝、七绝，间有律诗，共七十八首，以花卉草虫、翎毛为多，山水、人物仅数首。该书言简意赅。

（李淑辉　褚庆立）

【画说】 中国画论著。清代华翼伦著。重要版本有光绪九年（1883）刊《荔雨轩文集》本、《美术丛书》本、俞剑华《中国画论类编》本。本书一卷，约撰成于咸丰十年至十一年（1860～1861）间。此书泛论山水画，共二十六则，杂论宗派鉴赏诸种画法以及纸墨。首说所见自宋至清诸家笔墨的渊源和特色。次述南北宗笔墨之不同。次论鉴别画之时代。又次说诸种画山水法以及宜忌。接着痛斥吴人以钱之多少为画之好丑，最后论笔墨纸砚的优劣。所论精深。（李淑辉　褚庆立）

【别下斋书画录】 书画著录著作。清代蒋



清·原济《游华阳山图》

光煦编，许光治校。重要版本有同治四年(1865)管庭芬抄本；民国十四年(1925)苏州江氏文学山房木活字刊本。是书前后经历十五年，始成编，编辑者应署蒋光煦、许光治、管庭芬三人之名。书前有同治四年芷湘老人管庭芬序，述蒋氏搜收书画之事。是书著录名迹不多，多为清初以来诸名家作品，其中尤以嘉庆至道光间江、浙两省画家作品为多，为蒋氏家藏书画目。所录之画，几无存世，原物既尽付劫灰，是书姑存梗概而已。谢巍《中国画学著作考录》中云是书“可资书画史参考，尤其可供编写书画收藏、聚散、劫难史之用”。

（李淑辉　褚庆立）

【梦幻居画学简明】 中国画论著。清代郑绩著。重要版本有同治三年聚贤堂刊本、俞剑华《中国画论类编》本。是书成于同治六年左右。卷一，首为山水总论，次论形、论忌、论笔、论墨、论景、论意、论皴、论树、论泉、论界尺、论设色、论点苔、论远山、论题款、论图章。末有山水画法图式十七页。续集，卷一补山石皴法图式二十页。卷二，首为人物总论，次论工笔、论意笔、论逸笔、论尺度、论点睛、论肖品，以及傅采、烘染晕痕之法。续集卷二，人物画法图式二十七页。卷三，首为花卉总论，次为论树本、论草本、论藤本。续集卷三，花卉画法图式十九页。卷四，首为翎毛总论，次为论山禽、论水禽；续集卷四，有翎毛画法图式十三页。卷五，首为兽畜总论，次为论兽畜，附论麟虫；续集卷五，有兽畜、麟虫画法图式二十页。该书除原刻本有图谱外，其他各本皆去图谱仅留画论。该书集画论、画法之大成，简明而切实用。

（李淑辉　褚庆立）

【梦园书画录】 书画著录著作。清代方濬□著。重要版本有光绪三年(1877)方氏锦城柏署刊本、光绪年间定远方氏重印本。本书共二十五卷。该书按时代先后编次，所录为作者历年游宦南北所得之书画，上起萧梁，下迄清代，约四百种，且以画为多。分为二十五卷。卷一为梁、唐、五代。卷二至卷四为南北宋。卷五至卷七为元代。卷八至卷十五为明代。卷十六至卷终为清代。并记绘画作品的绢素、尺度、卷轴册页、款识、题跋、印章等，间或有作者题跋，缀于前人题跋之后。通过自序可知此书为其幕友阳湖汤世厚、桐城许奉恩编纂，故卷首署汤、许两人参订之名。

（李淑辉　褚庆立）

【九九销夏录】 书画著录著作。清代俞樾著。重要版本有光绪二十五年(1899)《春在堂全书》本、石印本。该书共十四卷，为随笔杂记体。卷十二，记清程正揆《奇梦录》与《江山卧游图》、杨东明《河南饥民图》。卷十三，论说绘画有六篇：一、丹青即古图录之法，古人图画皆指事为之。二、画古人像。三、神妙能逸。四、画品无定。五、以诗为画。六、扬补之画梅。（李淑辉　褚庆立）

【桐阴论画】 中国画论著。清代秦祖永著。重要版本有同治三年原刊套印本、光绪六年刊朱墨套印本、扫叶山房石印本、《艺林名著丛刊》本等。本书共三编，初编三卷、二编二卷、三编一卷。初编刊于同治，二、三编刊于光绪。此书为对其寓



明·项圣谟《且听寒响图》

目之画迹,分逸、神、妙、能四品对画家进行品评。其体例取法于宋刘道醇《圣朝名画评》。所评画家自明代董其昌始,到清咸丰汤贻汾、戴熙等诸家止,并列小传。每编各品评一百二十人,凡三百六十家。于四品之外,又有大家、名家之分。该书所评诸家几乎皆为“南宗”,可谓两百多年间“南宗”画派诸家评传汇编。其列于逸品者多至二百三十八人。 (李淑辉 褚庆立)

【醉苏斋画诀】 中国画论著。清代戴以恒著。重要版本有旧抄本、叶氏校刊本、《画论丛刊》本、《中国画论类编》本。本书一卷。是书原为传授弟子初学画法之用,以七言长歌述画诀,分十五篇:一、总论画法;二、论枯树法;三、论远近结林法;四、论点树法;五、论柳松法;六、论钩山石法;七、论皴法;八、论各种点苔法;九、论泉法;十、论山草水草法;十一、论构景避实法;十二、论房屋桥梁法;十三、论宝塔;(以上诸篇,皆从当时初学山水画者应学方法及避忌之处,多甘苦之言,切而实用。)十四、论用墨法云;十五、论署款法。可为初学山水画者提供参考。 (李淑辉 褚庆立)

【艺林悼友录】 中国画史著作。清代郭容光著。初集二集。重要版本有光绪十八年(1892)自刊本。该书初集为同治十二年(1873),二集为光绪十七年(1891),前后历时二十多年方成书。该书以小传体对道光、咸丰、同治、光绪四朝嘉兴或寓居嘉兴的已经谢世的书画家进行了记载,记其生卒年岁、艺文,但略其仕途经历。所记名家不多,乡邻中有一艺之长者,皆有记录。初集载一百六十人,二集载一百六十六人,附录十五人。前有光绪十六年(1890)许荣奎序,后有许鼒龢跋。初集有自跋。 (李淑辉 褚庆立)

【寒松阁谈艺琐录】 中国画史著作。清代张鸣柯著。重要版本有光绪戊申上海聚珍仿宋印书局印本、民国上海中华书局聚珍本、《槜李丛书》本、1988年上海人民美术出版社排印本。本书共六卷。书原名《景行录》,后易名为《寒松阁谈艺琐录》。此书体例与《墨林今话》同,为随手记之,故所记画家的时代有前后错杂。该书所录为清代咸丰、同治、光绪三朝画家共三百三十一人传记。除论画题画之作外,亦多涉及他事,兼及文章、诗词、书法,实以文事为主。 (李淑辉 褚庆立)

【书画心赏日录】 书画著录著作。清代沈树镛著。重要版本有沈氏家藏稿本,《画苑秘笈初编》本。本书一卷。该书记载其所见书画作品,共二十八种,并对作品的绢或纸本等材料进行著录外,另有考证、鉴赏与品评,有的还对藏家进行了记载。所录不以作者时代为次,而随时记之。所记画家有李成、马和之、宋徽宗、米芾、董其昌、王时敏等。赏鉴之语,甚为精当;品评只记神品、逸品两种,如“查梅壑书画合璧”,评为逸品。

(李淑辉 褚庆立)

【穰梨馆过眼录】 书画著录著作。清代陆心源著。重要版本有光绪十七年(1891)吴兴陆氏

家塾刊本、同治至光绪年间刊《潜园总集》本。本书初录四十卷、续录十六卷。该书成书于光绪十八年(1892),与高士奇的《江村销夏录》的编写体例相同,所叙书画并不分类,每件作品都记录了尺寸、质地、印鉴、题跋等,以时代为序分卷。书前有光绪十八年(1892)陆氏自序。该书共录书画作品共二百零七件。该书名为“过眼”,实是著者自谦之词,因为书中所录多为其家藏品,只有少数为他人所藏,书中不录自作题跋,也没有对作品进行考证,只是照录编次而已。(李淑辉　褚庆立)

【师二云居画赘】 中国画题跋著作。清代顾森书著。重要版本有光绪三十二年(1906)顾氏石印本。四卷。是书前有光绪丙午(1906)左运奎序。是书皆为题自作之画,书分四卷:卷一为撰古类,为仿古临古之画。卷二为协艺类,采撷古人诗文中可通于绘画者。卷三为浪吟类,为题画诗。卷四为摘景类,题写山水之作。

(李淑辉　褚庆立)

【迟鸿轩所见书画录】 书画著录著作。清代杨岘著。共四卷。重要版本有同治十二年刊本、《江氏聚珍丛书》二集本。本书辑录自清顺治至咸丰年间之书画家共千人,并录其姓氏、名号、里籍,所工书画及所见作品。并按其姓氏韵目编次。书前有同治十年(1871)俞樾序云“名人手迹必详考其渊源,审其笔墨定其真伪,大率以名家为主兼及师弟子孙,不惮烦复”,另同治十二年癸酉秋作者自序,又有吴县铁道人一序云:“偶收得此书,为杨氏手抄旧稿本。”书后有吴县江如礼跋。余绍宋《书画书录解题》中评是书与李玉棻所撰《瓯钵罗室书画过目考》编法不同,而“细审其内容,则不惟人数相同,乃至文字无一字不同。两君皆同光时人,究不知出于谁氏,其中必有一焉”。

(李淑辉　褚庆立)

【语石斋画识】 中国画论著。清代杨伯润著。重要版本有同治十一年(1872)刊本、光绪二十一年(1895)刊《南湖草堂全集》本。该书一卷,是作者鉴赏山水名家之画,记其章法、笔墨,大约数十则。其中论董其昌的绘画,颇有见地。为鉴定所记画家作品提供了难得的资料。

(李淑辉　褚庆立)

【瓯钵罗室书画过目考】 书画著录著作。清代李玉棻著。重要版本有三路河李氏家刻本、光绪二十三年(1897)兴盛斋刊本、北京晋华书局石印本、民国十年(1921)吴县三乐堂荣氏仿宋本、《郋园先生全书》本。本书四卷,另有卷首一卷,附录一卷,著录清代书画家,以及过目诸家书画作品。全书正文以王公宗室冠首,末附名媛释道,其余诸人虽按时代编次,但实际却有按韵目编次之处。是书体裁有创新,画史兼有画录,记述得其大要,文字简洁。书画家不分类,若专查书家或画家资料,就会检索不便。余绍宋《书画书录解题》中考是书内容与杨岘《迟鸿轩所见书画录》相同。

(李淑辉　褚庆立)

【读画丛谭】 中国画论著。清代金汉著。重要版本有光绪十九年世耕堂刊《薜萝吟社丛刻》(世耕堂聚珍)本。本书共四卷,附刻三种(《画学秘诀》、《书筏》、《画筌》)。卷一画学总论,内分规矩、悟会、气机、神化四目。卷二评古画,记录所见名迹,略有品评。卷三评今画,皆为道光以来之画人,评论尚未公允,末有画学杂记十余条,也无自己心得之言。卷四为北固雅游画禅全册题词。该书收录丛杂,故称“丛谭”。另附刻两种,分上下两卷,上卷为王维《画学秘诀》阐释;下卷笪重光《书筏》、《画筏》两篇著作,其中《书筏》有金氏注释,可参考。《画筏》所注采王翚、恽寿平之评注,亦较肤浅。(李淑辉　褚庆立)

【刘湄书画记】 中国画史著作。清代王礼著。重要版本有太仓陆澹如藏稿本、吴诗初抄本、《画苑秘笈》(吴辟疆校刊)二编本。本书又名《刘湄书画家纪略》,共二卷。以小传体记载清代太仓籍或流寓之书画家。书名称“刘湄”,乃浏河之古名,一作浏湄,谢巍《中国画学著作考录》考“以乡镇名冠之画学书,于前仅见张廷济《竹里画者诗》”。书前有光绪六年(1880)凌霄序,光绪四年(1878)作者自序。全书分书家略识、画家略识二类。画家有胡节、辰令、陆灿等二十四人;书家十九人,另附三人。除列小传外,且溯其画法,对作品优劣进行了品评。(李淑辉　褚庆立)

【墨耕园课画杂忆】 中国画论著。清代李濬之著。重要版本有民国十九年李氏刊本、1983年中国书店重印本。该书一册,是为课其子树智学画而作,“杂忆”者乃回忆昔日之说法而杂记之。此以七绝述画山水法,诗共十六首,自为注释。

(李淑辉　褚庆立)



清 · 王礼《蕉梅锦鸡图》

【觉春斋论画】 中国画论著。近代林纾著。重要版本有稿本、民国二十四年燕京大学研究所排印本、《画论丛刊》本。本书一卷，为随笔体，大多为其自撰之作，亦有录前人之论画或加以阐发者。虽称"论画"，实为绘事杂说。该著作初刊于北京《平报》，为分篇陆续登载，在民国二十四年(1935)被辑印成书。 (李淑辉　褚庆立)

【壮陶阁书画录】 书画著录著作。近代裴伯谦著。重要版本有民国二十六年(1937)上海中华书局排印。本书二十二卷。又称《龙珠宝藏》。所收多为清宫内府散出之物。所录书画，皆为其家所藏，收罗颇富，不乏名迹。卷一至卷二十，为书画录，书迹始自魏晋，而迄于清代，画迹则以明清居多。 (李淑辉　褚庆立)

【知唐桑艾】 书画著录著作。近代宋伯鲁著。重要版本有民国元年海棠仙馆刊本。本书共四卷。该书为作者所见裴景福随身所携书画的记录，另外录有冯公度等人所藏书画作品。该书为随见随录之作，不以作者时代为序，不以装帧形式分类。著录所见书画纸绢、尺寸、装潢款识、印章、题跋，亦记有流传经过，间有鉴别或考证。书前有自序，卷一多为卷子，同时亦有册叶，有赵令穰、文徵明等名家画迹。卷二多为碑帖、诗册，有赵令穰《小村图》卷子。卷三、卷四为卷子、立轴、册叶。

(李淑辉　褚庆立)

【颐园论画】 中国画论著。清代松年著。重要版本有传抄本、民国十四年(1925)济南俞氏石印本、于安澜辑《画论丛刊》本、俞剑华辑校《中国画论类编》本。该书一卷，分两部分，一部分为泛论，论说下笔布局等共二十六则。另一部分为画法，论人物、山水、花卉竹石等。内容丰富，语言精练，对中国画各种笔墨的运用和技巧有精湛的论述，多为甘苦有得，切于实用。前有光绪二十三年丁酉(1987)自序。后有民国十四年(1925)俞剑华《颐园论画跋》。



清 · 松年《颐园论画》

(李淑辉　褚庆立)

【归云楼题画诗】 中国画题跋著作。清代徐世昌著。重要版本有民国十三年(1924)进修堂手写影印本、民国十七年(1928)仿宋聚珍本。该书共两卷，所题多为自画，亦有题前人画者如吴镇、渐江、石涛、郑燮等，偶涉品评，颇有价值。诗体以七绝居多，皆为随时兴到之作。

(李淑辉　褚庆立)

【无益有益斋论画诗】 中国画论著。近代李葆恂著。重要版本有宣统元年(1909)汉口维新印书馆排印本、民国五年(1916)李放于京师刊《义州李氏丛刻》本。该书二卷，又名《无益有益斋读画诗》，体例仿宋荦、朱彝尊，乃记其生平所见名画。以诗歌记录，清新可诵，然稍有不同为不仅论

画，而颇多纪事之言。所论起自顾恺之，迄于戴熙，共八十一家，明清只录十四家，持论平允。

（李淑辉　褚庆立）

【虚斋名画录】　书画著录著作。近代庞元济著。重要版本有宣统元年（1909）乌程庞氏己酉原刻本、民国十三年（1924）甲子自刊本。本书共十六卷，另有续录四卷，后附虚斋名画目。仿高士奇《江村销夏录》体例。前编及续编著录了其四十多年陆续所得之画作，颇多精品，为近代书画著录最多的书籍。所录作品皆记载其纸绢、尺度、款识、印章、题跋，其间有按语或已作题跋。全书分卷子、立轴、册叶三类，前录每类按时代先后编次。其中录卷子一百二十三种，立轴三百二十五种，册叶八十七种。续录不以时代为次，著录绘画作品一百九十五件。合计为七百三十种。所收始自宋元，而迄近代，但所收作品甚为谨慎，就清代而言，只有四王、吴、恽及其他极少几位画家的作品。续录后所附《虚斋名画目》，为两编所著录诸画之汇目，为后人检索提供了很大的方便。

（李淑辉　褚庆立）

【游艺卮言】　中国画论著。近代叶德辉著。重要版本有民国六年（1917）《观古堂所著书》本、《郋园先生全书》本、《丛书集成续编》本等。本书共上、下两卷，为介绍购求收藏鉴别书画方法的著作，成书于宣统三年（1911）。书前有自序。每卷各有五篇：卷上为法书、名画、辨别、考证、装潢等；卷下为收藏、箴规、记录、避就、帖刻等。其中辨别、考证两篇详细介绍了一些往昔轶事旧闻。箴规、避就两篇介绍书画购求与收藏的宝贵经验。记录篇阐述整齐、抉择二义，著录家之规戒。该书是作者多年书画收藏、鉴定经验之总结，所论颇有见地。（李淑辉　褚庆立）

【观画百咏】　中国画论著。近代叶德辉著。重要版本有民国六年（1917）《观古堂所著书》本、《郋园先生全书》本、《丛书集成续编》本等。本书共四卷，撰成于民国五年（1916）左右。书前有陆恢序，后有左念康、叶启藩跋。虽书名为“观画”，但该书不只谈鉴赏，同时也对所著录的作品有所考证，颇多泛论画学之言。全书有诗共百篇，诗后有自注。其论画之言颇有见地。（李淑辉　褚庆立）

【雪堂书画跋尾】　书画题跋著作。近代罗振玉著。重要版本有民国年间罗氏贻安堂凝清室刊《永丰乡人丁稿》、罗继祖校点本。该书一卷。共五十篇，先书后画，跋其家所藏书画名迹，清一代仅存陈文贞、王文简两种，抉择甚严。

（李淑辉　褚庆立）

【三秋阁书画录】　书画著录。近代关冕钧著。重要版本有民国十七年苍梧关氏排印本。本书共上、下二卷，并附集联和扇萃各一卷。因作者曾得阎立本《秋岭归云图》、黄筌《蜀江秋净图》、王诜《万壑秋云图》三幅描绘秋景的画作而取室名“三秋阁”，并冠以书名。该书为其家藏书画的整理，仿《江村销夏录》体例，对书画作品的纸绢、尺度、装潢、款识、印章、题跋进行著录，间有按语，且考订精审。全书按作者时代为序。所录书画作品，上卷始自唐代止于明代，共九十七种。其中唐代五种，五代三种，宋代六种，元代十二种，明代七十一种。下卷所收皆为清代作品，共八十九种，稍嫌宽泛，末附联扇。（李淑辉　褚庆立）

【历代画史汇传补编】　中国画史著作。近代吴心穀著。重要版本有民国二十四年（1935）北平琉璃厂本、民国二十四年（1935）北平豹文斋本、民国三十二年（1943）上海商务印书馆本等。本书共四卷，为补彭蕴灿《画史汇传》和江养吾的《画史补录》两书所遗之作，且以诗韵编目次，所录画家从隋唐到近代大约数百人，以清代、近代画家居多。（李淑辉　褚庆立）

【澹庵读画诗】　书画著录著作。清代徐鋆著。重要版本有民国上海广益书局排印本《古今文艺丛书》第五集。该书一卷。为徐鋆以诗记载自己所收藏的古迹，共十四种。每诗略记画的大概，间有评论和赏鉴之语。诗体有律诗、绝句、古风。（李淑辉　褚庆立）

【丛碧斋书画录】　书画著录著作。现代张伯驹著。版本有民国二十一年（1932）油印本。本书共一卷，著录其家藏书画，且很多名作。如书法中的西晋陆机《平复帖》、唐李白《上阳台帖》等。绘画有隋展子虔的《游春图》，另有清代曹寅的《楝亭图》四卷，共十图，为禹之鼎、戴本孝、严绳孙、恽寿平等所绘，且有纳兰容若、顾贞观等多人题咏，可为研究《红楼梦》提供参考。（李淑辉　褚庆立）

【书画书录解题补】　中国画史著作。近代吴辟疆著。重要版本有油印本、有美堂排印本。本书为甲、乙两编，各一卷。分别收于《画苑秘笈》

初编和二编之中。体例仿余绍宋《书画书录解题》,而补余氏书之所遗。甲编成于民国二十三年(1934),乙编则成于次年,其书所著录的书籍共分为十类,共为书画书作二百三十余种解题。

(李淑辉　褚庆立)

【大风堂书画录】 书画著录著作。现代张大千著。版本为民国二十一年(1932)大风堂排印本。本书共一册,其中所著录书画为其家藏书画者,对其纸绢、尺度、印章、题跋等进行了详尽的介绍。其中绘画作品,所录年代起于唐代、止于清代,大致按时间顺序编排。画家有:毕宏、僧法常、文同、赵幹等几十人,且每位画家录其作品一至几十幅不等。其中为八大山人和石涛的画最多。因张大千是临摹高手,其所作赝品大多来源于该书所载,另有录仿品的情况,且书中并未注明。

(李淑辉　褚庆立)



现代·张大千《自画像与黑虎》

【中国文人画之研究】 中国画论著。近代陈衡恪著译。中华书局1922年第一版。《中国文人画之研究》收录陈师曾所著《文人画之价值》和大村西崖《文人画之复兴》(陈师曾译)。1922年陈师曾翻译日本东京美术学校教授大村西崖(1868～1927)的文章《文人画之复兴》,与自己《文人画之价值》一文合成单行本《文人画之研究》,由中华书局出版,姚华为之作《序》。初版是以仿宋字体将二文合刻印行(无标点),后陈师曾将文章加以标点,文字略作修改,于1922年由上海中华书局正式出版,至1926年已经四次再版。其中《文人画之价值》对文人画的定义、文人画的源头和发展,对文人画的历史和艺术价值都作了深入探讨。陈师曾还提出文人画的四大要素,即人品、学问、才情、思想。

(金宝敬)

【画法要录】 中国画论著。余绍宋编辑。《画法要录》初编,中华书局1926年第一版。《画法要录》二编,中华书局1933年第一版;北京中国书店1990年将初编和二编合并出版。本书收录古代画论一百一十九种,用科学理性的态度和方法,重新整理画学旧籍,在体例分类和考订上充分展现作者的目录学和考据学功力和造诣,被称为"中国画学开系统研究之始"(林志钧语),曾被梁启超誉为"古今言艺术方法之书亦未有其比"。全书分前录三篇,总录各六篇,后录二篇。其中将"气韵"、"通论"、"画病"置于"前录"。在体例上继承《历代名画记》的优长,忠实考据、校勘精审,对前人持说争议、疑义之言皆采取包容、公允态度,或采录、或径注原论之下以资参鉴。1933年余绍宋辑成《画法要录》二编,内容涉及除山水之外的花鸟、人物、畜兽等各科,内容较初编复杂琐碎。

(黄戈)

【中国画学全史】 画史著作。郑午昌著。上海中华书局1929年第一版;上海书画出版社1985年第一版。此书虽为画史著作,但包含大量画论内容。书中明确反对以西画改造国画,确立"中国画学"对于"西洋画学"之"泰半地位":"故言西画史者,推意大利为母邦;言东画史者,以中国为祖地。此我国国画在世界美术史上之地位。"全书熔画史、画论于一炉,具有理论与材料并重的特点,与一般绘画史仅重作品与画家不同。全书分为实用时期(绘画之起源)、礼教时期(三代到秦汉)、宗教化时期(魏晋南北朝到隋唐五代)、文学化时期(宋元明清)。自汉迄清划代为章,每章分为四节:



清・陈衡恪《墨兰图》

(一)概况,概论一代绘画的源流、派别及其盛衰的状况;(二)画迹,将自己目睹且有价值者和鉴赏家所记名画家的作品进行集录;(三)画家,叙一时代绘画宗匠之姓名、爵里、生卒年月;(四)画论,博采画家、鉴赏家论画的学说。蔡元培评本书为“中国有画史以来集大成之巨著”。宗白华称此书“叙述详明,条理周密,文笔畅达”,“诚是一本空前的著作”。余绍宋评本书“独出心裁,自出手眼,纲举目张,本原具在,虽其中不无可议,实开画学通史之先河,自是可传之作”。对此书的价值,黄宾虹以“度世之金针”给予极高的评价。（金宝敬）

【中国绘画上的六法论】 中国画论著。刘海粟著。有中华书局 1931 年版、上海人民美术出版社 1957 年版。本书是刘海粟 1931 年 3 月应德国法兰克福大学之请讲演谈艺之稿,4 月 24 日于巴黎修订而成。开头有简短《序言》,下分四章:《谢赫以前的画论》、《谢赫的六法论》、《谢赫以后的六法论》、《气韵生动说的分歧与辩护》。本书是二十世纪以来研究“六法论”的第一本专著。（王凤珠）



现代・刘海粟《中国绘画上的六法论》

【中国绘画变迁史纲】 中国画史论著作。傅抱石著。南京书店 1931 年第一版;上海古籍出版社 1998 年第一版;江苏文艺出版社 2007 年第一版。《中国绘画变迁史纲》的基础是 1925 年傅抱石历时七个月完成的第一部著作《国画源流述概》。1929 年他在江西省立第一中学教授中国画期间完成《中国绘画变迁史纲》,并于 1931 年在上海南京书店出版。此书最大特色是打破“记帐式”的铺叙,而采用“提纲式”的体例,紧紧地抓住中国绘画变迁的本质和关键,将从远古到明清的中国绘画做了线索演变的梳理,采取夹叙夹议,理论与实例互相印证的方式指出中国绘画的价值以及对世界文化的贡献等内容。全书试图通过“整个的系统”来认识中国画的发生、发展,直接点出中国绘画思想的三大要素“人品、学问、天才”,表明其重要价值和意义,并贯穿整个“提倡南宗”的治史主旨。

尽管未必能够全面反映传统中国绘画的演变历程，但就撰写特色而言，此书既注意到系统性，又随时插入古代画论的有关段落，借以阐明自己的观点，可以说这是一部以评论为主的中国绘画简史。正文分为八章：《文字画与初期绘画》、《佛教的影响》、《唐代的朝野》、《画院的势力及其影响》、《南宗的全盛时代》、《画院的再兴和画派的分向》、《有清二百七十年》。（黄戈）

【艺林名著丛刊】 书画论著。世界书局1936年版；北京市中国书店1983年第一版。本书收有明、清书画论稿七篇：包世臣《艺舟双楫》，康有为《广艺舟双楫》，董其昌《画禅室随笔》，笪重光《画筌》，龚贤《画诀》，秦祖永《桐阴画诀》、《桐阴论画》。（王凤珠）



《艺林名著丛刊》

【中国绘画史】 画史著作。俞剑华著。有商务印书馆1937年第一版、上海书店1992年第一版。此书虽为画史著作，但包含大量画论内容。《中国绘画史》是俞剑华1936年9月至11月为商务印书馆“中国文化史丛书”中的一部，插图七十幅，文字十五万。本书按中国编年体史书的方法编成，体系完备，纲目清晰，资料引用翔实。林树中评介俞剑华版《中国绘画史》是“五四”新文化运动以后的产物，是三十年代几部足以传世的美术史巨著之一，此书既对传统的画史、画论文献加以梳理，又吸取“五四运动”爱国主义和有批判地对待传统的精神，突破旧画史的藩篱，面广分细，基础深厚，是同时的几部美术史著作中，印数最多，延续时间最长，读者面最广，影响最大的一部，成为青年学子及国外治中国美术史学者最基本的读物。与同时期其它版本中国绘画史相比，此书充分体现了俞剑华编撰中国画通史的个人风格：全书有组织、有系统，考证严明，见解正确，叙述详明，插图丰富等特点，实为一部“以忠实叙述历代的绘画史迹，以明白昭示中国绘画演进的迹象，使读者了然中国绘画的全般的面貌”的经典之作。（黄戈）

【国画研究】 中国画论著作。俞剑华著。商务印书馆1940年第一版；广西师范大学出版社2005年第一版。《国画研究》是俞剑华中国画学研究理论和方法的总结，于1940年由长沙商务出版社出版。该书自成体系，分为五章：《价值之研究》、《画史之研究》、《画理之研究》、《写生之研究》、《画籍之研究》。作者力求综合性和整体性地研究中国画学原理。这部书以浅近的语言凝练出中国画几方面要点、弊端、实践方式和学理根源，试图建立崭新的中国画学研究方式，特别是作者提到希望仿西方美学体系来建构中国画学的理想：“今当将历代论画理之书，统加整理，汰其糟粕，留其精华，审其发展之程序，评其价值之大小，加以系统之组织，使之整然有序，仿西洋美学之列，编成中国之美学，如此则可以显示中国画理全般之面目，循次而进，将来亦可得合理之发展。”（黄戈）

【中国画颜色的研究】 中国画颜色的研究专著。于非闇著。朝花美术出版社1955年2月第一版。全书共六章：《中国画颜色的品种及性质》、《中国画颜色发展的情况》、《中国墨的特色》、《民间画工使用颜色的情况》、《古代画家著色及研漂使用颜色的方法》、《现代国画家研漂及使用颜色的方法》。（王凤珠）

【中国画论类编】 中国画论著作。俞剑华编著。中国古典艺术出版社1957年第一版，人民美术出版社1985年影印本。全书约八十万字，汇编自春秋至清代我国历代名家重要的画论著述，以类别为经，以时代为纬，分上下卷，共六编：一、泛论；二、品评；三、人物；四、山水；五、花鸟畜兽梅兰竹菊；六、鉴藏、装裱、工具和设色。对各种著述进行了校勘、整理、删订，增补了衍文和缺文，订正了文中的错别字，并予以标点。每篇画论后有“作者传略”、“解题”和“按”。在“按”语中，对古代画论研究成果，著述之评价和真伪问题，均有自己的创见。作者花二十余年心血成书：初名



现代·俞剑华《中国古代画论类编》

为《历代画论大观》；上世纪五十年代初重编一过，改名为《历代中国画论集成》，于1953年携赴北京，请叶恭绰、王朝闻、蔡若虹、王逊诸家审阅，提出修改意见，以篇幅过多，又将清代画论删去二十万字。又以内容繁赜，检阅不便，遂于1955年将全书重新整理，最后定为今名。出版后，颇受读者欢迎，影响极大。1996年，韩国京畿大学美术系金大源教授开始翻译《中国画论类编》韩文版，改名为《中国历代画论》在韩国陆续出版发行。此书初版由于初校时过于疏忽，错误甚多，致使编著者深感不安。九十年代后期，人民美术出版社委托有关专家在无损原书、原貌的前提下，作了校正、删除、补缺、调整、统一等多处修订，修订本改名为《中国古代画论类编》，于2000年印刷发行。（周积寅）

【中国古代画论类编】 见“中国画论类编”条。

【中国历代画论】 见“中国画论类编”条。

【《石涛画语录》标点注译】 中国画论著。清代原济著。俞剑华标点注译。人民美术出版社1959年12月第一版。全书有《〈石涛画语录〉原文》、《〈石涛画语录〉注解》。前有《前言》。后有附录《石涛题画选录》（共四十二则）、《〈石涛画语录〉研究》（全书的体系、一画与笔墨、立法与了法、借古以开今、经权与变化、雄阔的胸襟、大醇中小疵）、《历代对于石涛画法的评论》、《石涛传略》。（周积寅）



现代·俞剑华点校《石涛画语录》（日本·远藤光一译）

【六法初步研究】 中国画论著。刘纲纪著。上海人民美术出版社1960年第一版。“六法”是我国南朝齐谢赫《画品》提出的绘画品评的重要标准，对我国绘画创作曾起了深远的影响。本书作者以自己的见解，阐述了“六法”理论，有不少值得重视的资料。（金宝敬）

【石涛画谱】 中国画论著。清原济著。1960年12月上海博物馆影印出版。刘长久校注，四川美术出版社1987年12月第一版。过去广为流传的是《石涛画语录》（或称《苦瓜和尚画语录》）是他的初稿本，而《石涛画谱》则是定稿本。全书分十八章：一画章第一、了法章第二、变化章第三、尊受章第四、笔墨章第五、运腕章第六、氤氲章第七、山川章第八、皴法章第九、境界章第十、蹊径章第十一、林木章第十二、海涛章第十三、四时章第十四、远尘章第十五、脱俗章第十六、兼字章第十七、资任章第十八。前有清胡琪《石涛画谱·序》。后有清张沅和杨复吉跋。附录有：《石涛画语录》、《〈石涛画谱〉和〈石涛画语录〉对校》、《历代对石涛画法画评的评价》。（王凤珠）

【黄宾虹画语录】 中国画论著。王伯敏编。上海人民出版社1961年第一版。本书为编著者平日所集所录，分为四个部分：一、《画理》；二、《画史》；三、《画法》；四、《杂论》。有编者1959年5月《序》及附录《卓越的山水画家黄宾虹》一文；附图黄宾虹山水、课徒手稿、文稿六幅。（王凤珠）



现代·黄宾虹《黄宾虹画语录》

【中国画法研究】 中国画论著。吕凤子著。上海人民美术出版社1961年第一版、1989年第七版。全书分三部分：一、《用笔》；二、《构图（上）》——立意、为象；三、《构图（下）》——写形、貌色、置陈布势。（王凤珠）

【顾恺之研究资料】 美术史论著。俞剑华等编。人民美术出版社1962年第一版。此书主要介绍了顾恺之的三篇画论和蒐辑历代有关论述顾恺之及其作品的史料。编者除对三篇画论原文详加注释外，还对顾恺之的时代、身世、艺术创作和论著价值有所阐述，卷末并附有顾恺之绘画的摹本及个别有关这一画派的作品。书中原文



现代·俞剑华等《顾恺之研究资料》

所加的注释和按语均属于编者个人研究的心得和意见。（金宝敬）

【《石涛画语录》译解】 中国画论著。清代原济著，黄兰波注译。朝花美术出版社1963年11月第一版。全书十八章。每章译文前写了题解，说明本章要义，以及读本章时所需要的一些知识，以供读者参考。前有注译者写有《前言》。后有《附录》其论文《〈画谱〉为〈画语录〉最后定本说商榷》，"认为《画语录》应是《画谱》的修订本"。（王凤珠）

【听天阁画谈随笔】 中国画论著。潘天寿著。上海人民美术出版社1980年3月第一版。全书分两部分：《听天阁画谈随笔》有《杂论》、《用笔》、《用墨》、《用色》、《布置》、《指画》；《指头画谈》，有《指头画的创始》、《高且园后的指头画家》、《指头画的优缺点》、《指头画的技法》。后有《结束语》。（王凤珠）

【中国画研究】 中国画论著。陈兆复著。云南人民出版社1980年第一版。本书分十一章：《如何研究中国画》、《中国画的观察方法》、《散点透视和经营位置》、《传神论》(上、下)、《笔墨论》(上、下)、《关于白描》、《关于色彩》、《关于装饰风》、《关于诗书画印》等。前有方增先《序言》；后有附图。（黄戈）

【癖斯居画谭】 中国画论著。朱屺瞻著。上海人民美术出版社1981年第一版。本书分为八个部分：《探求》、《形与意》、《借鉴与生活》、《关于西画》、《笔墨》、《章法》、《色彩》、《学画自述》。并附图作者速写三十一幅、中国画四十幅。（王凤珠）

【画品丛书】 中国画论著。于安澜编。上海人民美术出版社1982年第一版。本书收入自六朝至元代有关中国画品评一类著作十三种，计有南齐谢赫《古画品录》、陈姚最《续画品》、唐裴孝源《贞观公私画史》、唐释彦悰《后画录》、唐李嗣真《续画品录》、唐朱景玄《唐朝名画录》、宋刘道醇《五代名画补遗》、《圣朝名画评》、宋李廌《德隅斋画品》、宋米芾《画史》、宋董逌《广川画跋》、宋周密《云烟过眼录》、元汤垕《画鉴》等，编者选用善本，并据他本校对，写有各书校勘记附于书末，以便参考。（金宝敬）



现代·于安澜《画品丛书》

【历代画论名著汇编】 中国画论著。沈子丞编。上海世界书局1943年第一版；文物出版社1982年第一版。本书收有东晋至清末顾恺之、宗炳、王微、谢赫、梁元帝、姚最、王维、张彦远、荆浩、李成、董羽、郭熙、郭思、苏轼、米芾、罗大经、释华光、邓椿、韩纯全、董逌、李衎、管道昇、黄公望、李澄叟、陶宗仪、汤垕、赵孟頫、柯九思、倪瓒、吴镇、杨维桢、莫是龙、茅一相、唐志契、杜琼、沈周、唐寅、文徵明、屠隆、李流芳、李日华、顾凝远、沈颢、杨慎、董其昌、陈继儒、赵左、孔衍栻、佚名、王时敏、王鉴、龚贤、笪重光、王翚、吴历、恽正叔、道济、王原祁、王昱、唐岱、张庚、邹一桂、宋荦、金农、黄钺、钱杜、沈宗骞、高秉、戴熙、方薰、奚冈、王学浩、王概、秦祖永等七十四人的论画八十一篇。按朝代先后排列，分八个部分：晋、南北朝、隋、唐、五代、元、明、清。每部分论画前附绘画概述一篇，每家均附有作者小传。前有《例言》及1981年10月沈子丞《再版说明》。斯书自上世纪四十年代问世以来，有一定影响，但其中错误之处甚多：①论画作者有误。如《画论》作者郭若虚系郭思之误，《墨竹谱》作者李衎系管道昇之误，《写像秘诀》、《彩绘法》作者王绎系陶宗仪之误；②书名有误。如顾恺之《论画》误为《画评》，《摹拓妙法》误为《魏晋胜流画赞》，方薰《山静居画论》误为《山静居论画》，王维《山水诀》、《山水论》，荆浩《画说》、《山水诀》，均未加"传"字，造成"以伪为真"之错；③论画作者朝代有误。如将李澄叟列为元人，孔衍栻列为明人；④论画作者名字有误。如将原济误为"道济"；⑤论画作者年代排列次序有误。如将莫是龙(1539～1587)、唐志契(1579～1651)排在杜琼(1396～1474)、沈周(1427～1509)之前，将清初王概(1645～约1710)排在清末戴熙(1801～1860)之后等等。（周积寅）

【中国绘画批评史略】 中国画论著。温肇桐著。天津人民美术出版社1982年第一版。全书以谢赫的审美标准"六法"为中心，上溯先秦汉魏，下迄明清，探求各个时代的种种审美标准，并以这些美学思想的发展为主线，对中国绘画批评的方式方法的演变进行论述。书中温肇桐按"萌芽时期"、"独立形成时期"、"繁荣时期"以及"多方面发

展时期”将上千年的中国绘画批评的历史分为4个主要的阶段，每个阶段再按时代的先后顺序列举、分析最能够代表这一时期绘画批评家的重要论点，使得读者既在纵向上可以了解中国古代绘画批评方式方法的演变历程，同时在横向上又可以把握一定社会历史时期绘画批评所呈现的特点，明了有哪些代表人物以及他们所提出的观点。（金宝敬）

【李可染画语】 中国画论著。王琢编。原名《李可染画论》，后列为《日月山画谭》丛书之一。上海人民美术出版社1982年第一版、1997年第一版。作者根据李可染授课笔记整理而成，简明梳理了李可染艺术思想与绘画实践的理论精华。本书分为六个部分：一、《学艺》、二、《传统》、三、《意境》、四、《笔墨》、五、《写生》、六、《创作》。全书内容均是李可染自己多年艺术实践经验的总结，间有论及古人画理画法，旁及西洋绘画理论，同时在美学问题分析上充分运用辩证法。有秦牧《李可染画语寻味录(序)》；编者王琢1981年3月《后记》。重印时附有王贵忱《李可染及其艺术成就》一文和孙美兰《李可染年表》。（王凤珠）

【中国古典绘画美学中的形神论】 中国画论著。郭因著。安徽人民出版社1982年第一版。全书分两部分：《形神论的萌芽和产生》；《形神论的发展与演变》(南北朝，唐朝，五代，两宋，元朝，明代，清代到“五四”运动前夕)。前有《小引》；后有《简短的结语》。（王凤珠）

【中国古代绘画理论发展史】 中国画论著。葛路著。上海人民美术出版社1982年第一版。本书较系统地简述了古代画论的发展，可作为阅读中国画论原著辅导读物。全书分为二十四章，分别是《春秋至两汉绘画理论》、《魏晋南北朝绘画理论》、《唐五代绘画理论》、《宋代绘画理论》、《元代绘画理论》、《赵孟頫的作画贵有古意与书画用笔同法论》、《钱选的“士气”说》、《倪瓒的“逸笔”与“逸气”说》、《李衎论画竹》、《明代绘画理论》、《王履的〈华山图序〉》、《为浙派辩护的李开先的〈画品〉》、《徐渭论画》、《山水画南北宗论》、《“论邪、甜、俗、赖及生、熟”》、《沈颢等论题跋、印章》、《清代绘画理论》、《以王原祁为代表的拟古思想》、《恽寿平的“摄情”说与邹一桂的“活脱”说》、《石涛论画》、《金农与郑板桥的美术思想》、《金农论画》、《郑板桥论画》以及《后记》。2009年1月，北京大学出版社将此书改名《中国画论史》再版发行。（黄戈）



现代·葛路《中国古代绘画理论发展史》

【《中国画论》修订本】 李戏鱼著。郑州大学教务处教材科1982年印行。全书正文八篇：《论法与品》(创作与批评、法、品、自然与雕绘)；《两汉与五代间之画论》(资料之董理与考辨、顾恺之等论人物画、宗炳等论山水画、白居易等花鸟画)；《宋画与元画》(流派之消长、常形与常理、物趣与天趣、传形与传神)；《明清画学上之模拟论》(模拟与反模拟、师古人与师造化、专一家与集大成、似与不似、师迹与师心、规矩与性灵)；《论人物画》(“匡赞弥纶”、“出水当风”、“神韵气象”、“传神写照”)；《论山水画》(画体之演变、山水何以为国画之中心、中国传统上对于自然之态度、意与笔、画境与真境)；《论花鸟画》(写生、设色、法度、流派)；《论文人画》(“画乃心印”、“画中有诗”、“气韵生动”、“以笔钩取”、“水墨为上”)。前言《中国画理举要》分为八目：“山水居首”——明代周履靖；“画中有诗”——宋代苏轼、“气韵生动”——南齐谢赫；“画乃心印”——宋代米友仁；意居笔先——清代黄钺；“书画同体”——唐代张彦远；“水墨为上”——唐代王维；“妙在无处”——清代王昱。前言八目，系全书撮要，为一般读者而设；与正文八题，以及正文之中，重复处各有所用，并可相互参证。（周积寅）

【中国画论研究】 中国画论著。伍蠡甫著。《文艺美学丛书》之一。北京大学出版社1983年第一版。本书所收中国画论稿为伍蠡甫解放前所写，现在或全部重写，或作了很大的修改和补充，凡十三篇：《论中国画的意境》、《漫谈“气韵生动”与“骨法用笔”》、



现代·伍蠡甫《中国画论研究》

《论国画线条和"一笔画"、"一画"》、《中国山水画艺术——兼谈自然美和艺术美》、《中国画竹艺术》、《中国画与艺术》、《文人画艺术风格初探》、《董其昌论》、《读顾恺之〈画云台山记〉》、《苦瓜和尚〈画语录〉札记》、《试论画中有诗》、《艺术形式美的一些问题》、《再谈艺术形式美》。前有蒋孔阳1982年3月《序言》;后有附录:《西方唯美主义的艺术批评》、《后记》。（王凤珠）

【山水画论】 中国画论著。清代沈宗骞著。张辉注译。陕西人民美术出版社1983年7月第一版。本书对就沈宗骞《芥舟学画编》中《自序》及山水卷一《宗派》、《用笔》、《用墨》、《布置》、《穷源》、《作法》、《平贴》、《神韵》,卷二《避俗》、《存质》、《摹古》、《自运》、《会意》、《立格》、《取势》、《酝酿》进行注译。前有张氏《序言》。（王凤珠）

【潘天寿美术文集】 中国画论著。潘公凯编。人民美术出版社1983年第一版。本书辑录潘天寿有关中国画学论著十四篇:《听天阁画谈随笔》、《指头画谈》、《关于构图问题》、《中国画题款研究》、《谈谈中国传统绘画的风格》、《要有更美的画》、《赏心只有两三枝——关于中国画的基础训练》、《中国画系人物、山水、花鸟三科应该分科学习的意见》、《花鸟画简史(初稿)》、《佛教与中国画》、《谈谈吴昌硕先生》、《黄宾虹先生简介》、《治印谈丛》、《毛笔的常识》。附图潘天寿中国画八幅。后有潘公凯《编后记》。（王凤珠）



现代·潘天寿《潘天寿美术文集》

【中国历代画论采英】 中国画论著。杨大年编著。河南人民出版社1984年第一版;江苏教育出版社2005年第一版。《中国历代画论采英》辑录我国自战国以来历代画论著作的名篇精段约三百则,主要论述画理、画法。本书按内容归类为二十章,除对原文作了必要的校勘、标点、注释外,每章末尾并有"本章说明",以阐释原著的奥蕴精义,帮助读者了解这一章理论问题的由来、发展和学习继承的要点。书后附录历代画论作者小传,以资参考。全书不仅介绍了绘画的技巧,还提出了绘画对画家人品和内涵的要求,不仅指出绘画应该如何立意和构思,更在具体作画过程中点出其关键之处;最后,还对绘画的鉴藏作了详尽的论述。（金宝敬）

【潘天寿论画笔录】 中国画论著。潘天寿著,叶尚青记录整理。上海人民美术出版社1984年第一版。本书为潘天寿授课的课堂笔录,真实地反映了潘天寿的艺术观念和实践经验,它们涉及诗、书、画、印、史、论的研究与教学等诸多方面,又配有潘天寿亲笔修正过的丰富图例。全书经编者重新作了适当整理:一、除了前两篇记录稿已经潘天寿审阅删改外,其它几篇均未经潘天寿过目。二、对潘天寿的授课内容,在不损害讲学思想的前提下,编者只是在段落顺序和文字上略作适当的调整润饰,并尽量保持口语化。三、文中标题,是编者加的。文中插图则根据潘天寿讲授时在黑板上所画的示意图复制。（金宝敬）

【苏轼文艺理论研究】 文艺论著。刘国珺著。南开大学出版社1984年第一版。本书对苏轼的文艺理论特点、理论价值和历史地位作了比较系统的分析判断,共分八章:《苏轼的生平与思想》、《文论》、《诗论》、《词论》、《画论》、《书论》、《乐论》、《苏轼文艺理论的影响及其局限》。其中关于中国画论稿有:《写物之功在于神》、《画中有诗》、《天工与清新》、《苏轼绘画传神论的地位及历史评论》等。（周积寅 王凤珠）

【《颐园论画》注评】 中国画论著。清代松年著,关和璋注评。内蒙古人民出版社1984年10月第一版。原书为随笔记录,不分次序。关氏按其内容性质分为《泛论》、《论用笔用墨》、《论用水用色》、《论画山水》、《论工笔与写意》、《论画人物》、《论画花卉》、《论师法临摹》、《论品评赏鉴》、《杂论(附诗)》等十篇。对文中僻词生字加以简略注释。在每条之后加以按语。前有《前言》。后有附录:《蒙古族画家松年先生评传》。（周积寅）

【齐白石谈艺录】 中国画论著。王振德、李天庥辑注。河南人民出版社1984年第一版。本书从齐白石的诗词、题款、印文、语录、自记中谈艺的部分,择其精要,辑注而成。分五个部分:《采花蜂

苦蜜方甜》、《能将有法为无法》、《胸中富丘壑，腕底有鬼神》、《作画妙在似与不似之间》、《莫道长年多难，老年肯如人意》。论画谓"作画妙在似与不似之间，太似为媚俗，不似为欺世"（与胡佩衡等人论画）。前有辑注者《前言》；后附录《齐白石小传》、《附图》。

（王凤珠）



现代·齐白石《齐白石谈艺录》

【中国画论辑要】 中国画论著。周积寅编著。江苏美术出版社1985年第一版。本书节录了从先秦至清末历代画论著述以及有关文献、题画、民间画诀中最有代表性、能够反映中国古代绘画本质、特征、原理、原则、发展规律的名篇精段，按内容加以科学分类，凡两编共十六论。因古典画论文字艰深，故在每论之前作一概括介绍，各段文字后面加以必要的注释、意释或按语，并引用了当今画家、理论家的见解，同时还附有名画插图和辅助读物目录。书前，由著名美术史论家刘汝醴、温肇桐先生作序，对中国画论的产生、发展、流传以及如何学习、批判继承等问题，作了简要的论述。此书多次再版。2004年被日本美术史论家远藤光一教授翻译为日文版由日本伊噢恩独大学出版发行。

（金宝敬）



现代·周积寅《中国画论辑要》(增订本)

【中国古典画论选译】 中国画论著。许祖良、洪桥编译。辽宁美术出版社1985年8月第一版。本书分为三编，分别选编了有关山水、人物、花卉草虫方面的古典画论一百零九节，并且对照原文逐句加以语译。选编的内容，侧重于技法理论，对于中国画的学习、创作实践具有切实的指导意义。

（王凤珠）

【中国历代题画诗选注】 中国画论著。周积寅、史金城编著。西泠印社1985年第一版。本书辑选历代题画诗，分人物、山水树石、花卉翎毛、梅兰竹菊四编，计一百三十七位作者五百四十一首，加以简要注释和作者介绍。书前有《前言》；书后附录《题画诗著述要目》及附图。1998年西泠印社重新校勘、调整，再版发行。

（黄戈）

【潘天寿谈艺录】 中国画论著。潘公凯编。浙江人民美术出版社1985年第一版。本书从潘天寿画论遗稿中摘出代表性的句段约二百条分为十五类：《艺术与人生》、《艺术之民族性》、《继承与变革》、《造化与心源》、《人品与画品》、《风格·独创》、《气骨、境界》、《用笔》、《用墨》、《布置》、《题款与印章》、《指墨画》、《画史》、《中国画教学》。前有王朝闻1983年1月5日《常与变——代序》。后有《潘天寿传略》；《编后记》；附图。

（王凤珠）


现代·潘天寿《潘天寿谈艺录》

【苏轼论文艺】 文艺理论著作。颜中其著。北京出版社1985年第一版。本书对有关苏轼文艺思想的材料进行分类、归纳、整理，并作简注，分四部分：论散文、论诗歌、论绘画、论书法。书前有《前言》；书后有《附录》。其中第三部分《论绘画》有：《传神记》、《书吴道子画后》、《跋吴道子地狱变相》、《书李伯时〈山庄图〉》、《书朱象先画后》、《书蒲永昇画后》、《盐宫大悲阁记》、《文与可画筼筜谷偃竹记》、《净因院画记》、《墨君堂记》、《书竹石后》、《跋文与可墨竹》、《论画》、《论武宗元画》、《记子由论画》、《题〈北齐校书图〉》、《书戴嵩画牛》、《跋赵云子画》、《书许道宁画》、《书黄筌雀》、《跋蒲传正燕公山水》、《跋汉杰画山》、《跋文勋画扇》、《文与可画墨竹屏风赞》、《王维吴道子画》、《仆曩于长安陈汉卿家，见吴道子画佛，碎烂可惜。其后十余年，复见之于鲜于子骏家，则已装背完好。子骏以见遗，作诗谢之》、《子由新修汝州龙兴寺吴画壁》、《书韩幹〈牧马图〉》、《次韵子由书李伯时所藏韩幹马》、《欧阳少师令赋所蓄石屏》、《书晁补之所藏与可画竹三首[选一]》、《书林次中所得李伯时

〈归去来〉、〈阳关〉二图后》、《宋复古画〈潇湘晚景图〉三首》、《书鄢陵王主簿所画折枝二首》、《题李景元画》、《书皇亲画扇》。（黄戈）

【石鲁学画录】 中国画论著。令狐彪整理校勘。陕西人民美术出版社1985年第一版。本书分为《概言》、《生活章》、《造型章》、《笔墨章》四部分。提出“一手伸向传统，一手伸向生活”、“以神造形”的论点。附石鲁改稿《生活章》、《造型章》。并附令狐彪《“艺道方长新意为趣”——试论石鲁的国画探索道路》、《整理校勘记》及版图石鲁中国画作品十六幅。前有郭琦《序言》和《石鲁小传》。（王凤珠）



现代·石鲁《石鲁学画录》

【海粟话语】 绘画论著。丁涛、周积寅编。江苏美术出版社1986年第一版。本书分为四编：第一编《美术的功能》、《生活与创作》、《继承与发展》；第二编《六法》、《形神》、《意境》、《笔墨》、《色彩》、《诗书画》；第三编《画史》、《流派》、《中国画家》、《西欧画家》、《画家的修养》；第四编《美与教育》、《关于模特儿》。（王凤珠）

【美术丛书】 美术理论著作。黄宾虹、邓实编。江苏古籍出版社1986年第一版。《美术丛书》由邓实、黄宾虹合编，1911年初刊行，1928年二版重印，1936年三版续完，1947年四版增订。全书共收历代典籍二百八十一种，分为四集四十辑，约五百万字。所收各书，以论述书画者为主，而论画者尤多。此外，凡关于雕刻摹印、笔墨纸砚、磁铜玉石、词曲传奇、工艺刺绣、印刷装潢及一切珍玩的论著，亦广为搜辑，堪称集美术论著之大成。是书搜罗宏富，选取精当。其论书画各篇，于八法十三科，提要钩玄，洞见底蕴，多为历代美术家艺术实践的经验之谈和有得之言。其论金石文房各篇，亦足资品藻古今，辨析真赝。读者从中可以看到历代艺术的肇始、发展、师承、流派、技法、鉴定、欣赏等多种理论知识，具有较高的历史资料价值和实用价值。丛书中所收者，有不少是当时已稀见的珍本秘本，其中有刻本行世久远旧版散失者、藏书家仅有传抄而无刻本者、著家脱稿而未流行者，皆为当日世间无从寻觅之书，幸赖此书得广流传；有所疑者，不妄篡臆改一字，较好地保存了古书原貌。（金宝敬）

【傅山论书画】 书画论著。傅山著，侯文正辑注。陕西人民出版社1986年3月第一版。本书是从傅山著作《霜红龛集》中辑录而成，凡两辑：第一辑论书法五十七则。第二辑论绘画，有《论画之迟速于性情》、《高手作画》、《肖影之工》、《题宋元人绘迹》、《盘礴》、《题自画山水》等二十六则。其中有不少精辟的论述，如“法无法也画亦尔，了去如幻何亏成”；“蒲团参入王摩诘，石绿丹青总不妍”。对书论、画论，均作了较详注解和说明。前有阎丽川《序》及编著《前言》；后有附录《傅山小传》及《后人对傅山书画作艺术的评述》。（周积寅）

【美术论集第4辑】 中国画论著。沈鹏、陈履生编。人民美术出版社1986年第一版。这是一本“中国画讨论专集”，收集1917年至1986年中国画论稿五十二篇，有：康有为《万本草堂论画》（《万本草堂藏画目·序言》）、金城《画学讲义（节选）》、吕澂《美术革命》、陈独秀《美术革命——答吕澂》、陈衡恪《文人画之价值》、同光《国画漫谈》、凌文渊《国画在美术上的价值》、乌以峰《美术杂话》、鲁迅《论中国画》、倪贻德《新的国画》、王显诏《国画创新应取的途径》、高剑父《我的现在画（新国画）观》、高奇峰《画学不是一件死物》、徐悲鸿《中国画改良论》、汪亚尘《国画上的题诗问题》、华辛若《什么是国画的新途径》、李可染《谈中国画的改造》、李桦《改造中国画的基本问题》、艾青《谈中国画》、王逊《对目前国画创作的几点意见》、邱石冥《关于国画创作接受遗产的意见》、潘天寿《艺术必须有独特的风格》、《美术》编辑部《关于中国画的创新与笔墨问题》、董义方《试论国画的特点》、周原、易波《对“试论国画的特点”的意见》、江丰《关于中国画问题的一封信》、侗廔《中国画几个问题的我见》、刘汝醴《论中国画的发展和“瞎发展”》、石鲁《谈中国画问题》、李小山《当代中国画之我见》、潘公凯《“绿色绘画”的略想》、许祖良《不是“危机感”而是“紧迫感”》、王鲁豫《概念澄清之我见》、石虎《蛮梦》、令狐彪《创新必须在继承传统基础上进行》、陈孝信《对传统中国画的一点思考》、刘曦林《当代中国画的选择》、陈履生《“中国画危机”剖

析》、卢辅圣《西来的冲击与闭合中的开创》、张士增《中国画发展的可能性和局限性》、郎绍君《山穷水尽疑无路》、彭德《中国画系列问题随笔》、高都《关键是观念的改变》、孙克《在“传统”身边的思索》、刘龙庭《发展中国画要排除干扰》、水天中《中国画应该有自己的边界》、薛永年《文人画传统论纲》、杜哲森《文人绘画中的抗争意识》、高铭潞《一条不断自我完善之路》、张蔷《肯定自己，承认别人》、晓云等整理《“中国画讨论会”综述》、平生《台湾“新生代”的反叛与回归》，每篇文稿后有“作者简介”。《编后记》云：“我们本着‘既反映历史，又反映现状’的原则，收集了过去中国画讨论中各阶段的若干代表作，同时又收录了目前反映这场讨论各家各派各种观点的论作”，“有益的讨论可以促进朝真理方向靠拢。” （王凤珠）

【伍蠡甫艺术美学文集】 艺术美学论著。伍蠡甫著。复旦大学出版社 1986 年第一版。本书分为九个部分：《艺术形式美与艺术抽象》；《艺术想象与艺术形式》；《中国绘画的自然美与艺术美》；《中国绘画的人与艺术》；《中国绘画美学史的几个新发展》；《中西绘画比较》；《后记・书评・序言》；《随笔》；《附录》。其中关于中国画论稿有：《画中诗与艺术想象》、《漫谈艺术形式美》、《略论西方艺术和中国艺术的形式美》、《山水画艺术》、《画竹艺术》、《人与艺术》、《赵孟頫》、《朱若极〈原济・石涛・大涤子〉》、《南朝画论和〈文心雕龙〉》、《五代北宋间绘画审美范畴》、《宋元以来文人画的审美范畴和艺术风格》、《法国 250 年绘画与中国院画传统》、《比较绘画的点点滴滴》、《国画之我与西方表现主义之我》、《读顾恺之〈画云台山记〉》、《评吕凤子〈中国画法研究〉》、《许祖良〈中国古典画论选译小序〉》、《画家与自然》、《画外之功》、《墨池・影壁・败墙》、《野禽的“无人态”》、《徐渭〈赠龙翁师山水〉》、《题画》等。前有作者 1985 年春时年八十有六《几点说明》。 （王凤珠）

【中国画和画论】 中国画论著。张安治著。上海人民美术出版社 1986 年第一版。本书收集著名美术史论家张安治发表在各个报章、杂志有关中国画研究及欣赏范畴的文章数十篇，经过作者自己校订删补结集而成。该书分为两部分：第一部分为画史、画家、作品，涉及探讨画史研究，诸如两汉帛画、工笔重彩的渊源发展、宋代绘画、吴门四家、扬州画派、书画同源考辨等；画家研究有李公麟、刘松年、李唐、马远、恽寿平、任熊、任伯年、吴昌硕、齐白石、徐悲鸿、潘天寿等；作品研究有《虢国夫人游春图》、《韩熙载夜宴图》、《清明上河图》等传世名作。第二部分就中国画论的形神关系、气韵生动、远近法、中国画的“变”等传统命题进行梳理、阐发，并结合中国画创作进行针对性探讨。 （黄戈）

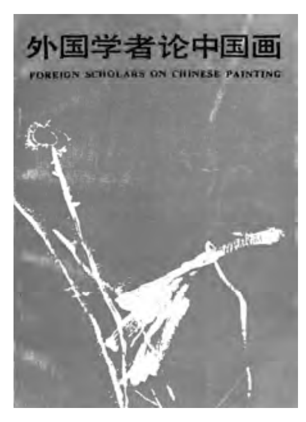
【山水画纵横谈】 中国画论著。王伯敏著、陈存千编。山东美术出版社 1986 年第一版。本书是陈存千于 1983 年整理的中国美术史论著名学者王伯敏有关山水画专题论文集，共计二十一篇。此书研究内容包括：《山水画的历史及特点》、《山水画的发展与道释思想的关系》、《莫高窟早中期壁画山水探源》、《克孜尔石窟的山水壁画》、《宗炳的〈画山水序〉》、《黄山画派》、《李白杜甫山水画诗》、《黄宾虹山水画法以及其用墨用水的奥妙》、《山水画中的布局、用色、透视、观察方法、水法》等等，对山水画作一全面而详尽的考察。这其中涵盖了从山水画的思想渊源到具体而微的实践技巧，从文人诗画到西域壁画，从画论阐释到创新时评等等诸方面，作者试图打破了画史、画论、画品、画鉴等传统学术分类研究的隔阂，整合考古学、考据学、实践经验等等研究方法的优长，注重理论把握与直觉感受的相互印证。 （黄戈）

【俞剑华美术论文选】 美术理论著作。周积寅编。山东美术出版社 1986 年第一版。本书是俞剑华关门弟子周积寅在俞剑华诞辰九十周年纪念时编选的美术史论文集。所辑文章自 1928 年到 1962 年，凡四十篇。其中绝大部分是在各种报刊杂志发表过的，深刻地论述了古今中国美术中的许多问题，包括画史、画论、画评、画家及年表、建筑、雕塑、美术教育等等方面，有很高的学术价值。书中文字经过作者的认真校勘，并附上俞剑华年谱，是研究俞剑华学术成就的珍贵史料。 （黄戈）



现代・俞剑华《俞剑华美术论文选》

【外国学者论中国画】 中国画论著。[苏]扎瓦茨卡娅等著。湖南美术出版社 1986 年第一版。本书收录西方研究中国绘画的著名学者的九篇论文，基本反映出西方在中国画研究领域的整体思路和学术水平。论文有：《中国绘画的天和地》([苏]扎瓦茨卡娅)；《中国美术的特色》([英]贡布里希)；《中国绘画理论中的儒家因素》([美]高居翰)；《神游——中国绘画一千年》([法]弗朗索瓦·陈)、《文人画理论的产生》([美]苏珊·布什)、《南宋绘画的倾向》([日]中村茂夫)、《元代的白描画——其各种风格》([日]海老根聪郎)、《董其昌的新正统观念及南宗说》([美]何惠鉴)、《石涛绘画中的哲学(导言部分)》([美]厄尔·杰罗姆·科尔曼)。



《外国学者论中国画》

(金宝敬)

【刘海粟艺术文选】 艺术论著。朱金楼、袁志煌编。上海人民美术出版社 1987 年第一版。本书收有自 1912 年至 1983 年艺术论稿九十六篇。其中中国画论稿有十五篇：《石涛与后期印象派》、《昌国画》、《观陈树人绘画展览会》、《石涛的艺术及其艺术论》、《在柏林中国现代绘画展览会开幕典礼上的讲话》、《欧洲中国画展始末》、《艺术的革命观——给青年画家》、《谈中国画的特征》、《中国画的继承与创新》、《诗书画漫谈》、《中国绘画上的六法论》、《国画苑》、《文人画集·序》、《刘海粟黄山记游·自序》、《题画选录》。前有叶圣陶《序》及朱金楼《启蒙先驱、艺术大师、美术史论家刘海粟》；后有袁志煌编《年谱》、《编后记》。



现代·刘海粟《刘海粟艺术文选》

(王凤珠)

【傅抱石谈艺录】 中国画论著。伍霖生记录整理。四川美术出版社 1987 年第一版。全书收有傅抱石四篇讲稿：《中国山水画的发展》、《中国画的特点》、《谈山水画写生》、《论皴法》。前有记录整理者《写在前面》。附图四十二幅。(周积寅)

【中国古代绘画美学问题】 中国画论著。[苏]扎瓦茨卡娅著。湖南美术出版社 1987 年第一版。本书主要探讨形成中国绘画独特美学现象的原则。全书分为三编。第一编，阶段。内容有：绪论；第一章，中国古代哲学的美学涵义；第二章，作为特殊认识范畴的绘画美学的形成；第三章，唐朝和五代的绘画美学；第四章，宋代绘画美学；第五章，元代绘画美学；第六章，审美标准的规范化。第二编，问题。内容有：绪论；第一章，绘画与哲学；第二章，绘画形态学；第三章，绘画的得与失；第四章，风格理论与画派理论；第五章，绘画起源的理论；第六章，各个画种的理论；第七章，中国绘画的社会现象。第三编，代结论：若干分类比较。书前有《自序》；书末为《引用文献和参考书目》。

(金宝敬)

【论文人画】 中国画论著。林木著。上海人民美术出版社 1987 年第一版。本书为文人画研究专著。作者曾于 1982 年 6 月完成《文人画再评价》一文(发表于《美的研究与欣赏》丛刊第三期)，初步形成关于文人画的一些基本观点。1983 年 9 月在此文基础上撰写专著《论文人画》。该书通过厘清文人画的演变源流，对文人画的本质特征、创作思想、创作方法、风格特征以及体系性、发展趋向等方面提出自己的见解，论证前人未涉及或言之未尽的观点，如文人画的产生。全书撰写体现出三个特点：一是多角度研究；二是让事实说话；三是力求观点新颖、独到。(黄戈)

【清代画论四篇语译】 中国画语著。黄复盛编译。江苏美术出版社 1987 年第一版。本书四篇语译的画论是清代范玑《过云庐画论》、华琳《南宗抉秘》、张式《画谭》、松年《颐园论画》，每篇加以评述并作者介绍。前有《努力完整、准确地理解古典画论——〈过云庐画论〉等语译小序》。

(王凤珠)

【中国艺术精神】 艺术理论著作。徐复观著。台湾学生书局 1966 年第一版。此书考察了中国艺术精神的缘起，核心内容和基本发展历程，从中国哲学、音乐美学、画论、书论及文论的宝藏中

发掘大量独到的思想规律，进而对中国艺术精神进行了全面的现象描述。著者认为，庄子美学思想和他所创造的艺术化的生活状态及生存方式，始终是主导中国艺术主流的内在精神。全书共分十章，其中八章谈中国艺术中的绘画。作者以“追体验”的功夫体验出艺术家的精神意境，把结实在中国绘画中的艺术精神系统而深刻地揭示出来。著者以中国训诂学、考据学与西方现象学相融合的方法完成其理论建构，见解深湛，学识广博，思路畅达。此书确系一部体系完备、富有理论个性的学术专著。（黄戈）

【石壶论画语要】 中国画论著。陈子庄著、陈滞冬编。四川美术出版社 1987 年第一版。此书是陈子庄的画论辑录，系其晚年艺术思想的真实记录，为研究陈子庄艺术提供了重要资料。陈子庄生前常有青年人向他问艺，他每每作答，并时而生发出一些议论，这些多由他们的门人记录下来。其中多数记录内容稿，曾经他过目并作修改。这些稿子由陈滞冬保存并整理分类，付梓出版。全书所录陈子庄的画论，内容丰富，见解独特，吉光片羽，读之令人耳目一新。另由于当初本意未在发表，故所述率直尖锐，亦难免有片面偏颇之词，但瑕不掩瑜，为大醇中小疵。（金宝敬）

【中国画论文选】 中国画论著。姚治华选编。高等教育出版社 1988 年 9 月第一版。本书作为“中国书画函授大学国画教材”，选有李可染《谈艺术实践中的苦功》、《谈学山水画》；石鲁《中国画的造型问题》、《学画录》；潘天寿《听天阁画谈摘录》；蒋兆和《从水墨人物写生谈“以形写神”的优良传统》；钟涵《中国画与西洋画》；姚治华《略谈中国画的特点》、《笔墨当随时代》；马夔元整理《吴茀之画语杂忆》；南齐谢赫《古画品录·序》，凡十一篇。最后编有《中国画论参考资料》，辑录历代画论，分为七部分：形与神、气韵生动、立意与意境、置陈布势、理与法、笔墨色彩、继承与创造。（周积寅）

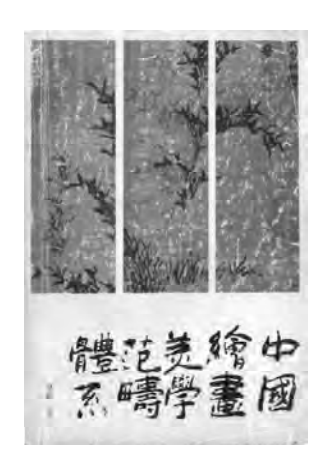
【龚贤研究集】（上集） 诗文集。龚贤著，王道云编注。江苏美术出版社 1988 年 11 月第一版。全书分三部分：《诗词》，收有《香草堂集》及集外诗词；《文》，收有画论、画跋、尺牍、诗跋；《附条》，辑录与龚贤有关的各种文字。其中画论有：《画诀》（首句：“学画先画树起”，《中国画论类编·龚安节先生画诀》首句：“学画先画树后画石”排列不一）；《龚半千课徒画说》（首句“二株一丛”。此《画说》中华书局误题为《奚铁生树木山石画法册》）；《柴丈画说》（首句：“画家三等：画士、画师、画工”。《中国画论类编·柴丈画说》未录“画家三等：画士、画师、画工”一节。此《画说》影印本有上下两集。上集题为《柴丈画说》，下册为《柴丈画稿》。上集有说无画，下集除前三页外有图无说）；《龚半千课徒稿》（首句“从第一笔学起”。四川省博物馆藏）；《龚半千课徒画稿》（首句“起手式”。1935 年商务印书馆版）；《龚半千课徒稿》（首句“画要有士气何也”。四川省博物馆藏）。龚贤课徒之作，本不止一册，均大同小异，文字前后次序，间有出入。画跋有《戊辰秋杪画跋》、《“四要”画跋》、《溪山无尽图·跋》、《廿四幅巨册·跋》、题周亮工《名人画册》、《秋山飞瀑·跋》、《用巧不如用拙》、《画不必远师古人》、《少少许胜多多许》、《不求媚当世》、《明龚野遗画册·跋》、《至理无古今》、《点苔无定》、《师僧巨》、《摹李成画》、《摹元四家笔致》、《题沈石田画》、《题天都派》等五十二则。前有刘海粟《序》、王道云《前言》。（周积寅）

【唐朝题画诗注】 中国画论著。孔寿山编著。四川美术出版社 1988 年 8 月第一版。全书收有从上官仪、陈子昂、李白、杜甫、白居易、柳公权、怀素、郑谷、荆浩、贯休至薛媛等九十五位诗人书画家题画诗二百二十题二百三十二首。共分四章，即初、盛、中、晚唐（附五代）四个时期，叙述其政治、经济、文化背景、画家及题画诗发展的概况。接着按时代顺序，立作者小传，对其题画诗加以注释并赏析。前有长篇《前言》，指出唐代“诗歌与绘画相结合而兴起了一种新的诗体——题画诗，是唐诗中的一支奇葩”，“并为后代题画诗提供可资借鉴的创作手法”：“首先是以‘真’写画的手法”；第二“描绘画面，近似白描”；第三“借画发挥，富有寄托”；第四“评论绘画，阐发画理”。（周积寅）

【名画家论】 中国画论著。伍蠡甫著。《中国学术丛书》之一。东方出版中心 1988 年第一版。本书收有中国历代名画家论稿七篇，如：《董源论——兼谈荆浩、关仝、巨然、二米》、《赵孟頫论》、《王翚、吴历合论》。前有作者 1986 年 4 月《序言》。（王凤珠）

【中国绘画美学范畴体系】 中国画论著。

葛路著。漓江出版社1989年第一版。本书由三大部分构成:《中国绘画的特质和社会功能》,下分三章:《气、象、书画同体》、《形、画、绘、诗书画印、道》、《知神奸、明戒鉴、畅神、益寿、自娱、写心》;《中国绘画的审美标准》,下分七章:《美》、《和》、《气韵与气》、《情趣》、《意境》、《新意》、《画体(风格)》;《中国绘画的创作法则》,下分八章,如:《养气、生知、胸次、人品、解衣盘礴、虚静、兴》、《师造化》、《笔、墨、色》、《理》。前有《序》和《小引》;后有《跋》。



现代·葛路《中国绘画美学范畴体系》

(王凤珠)

【文人画与南北宗论文汇编】 中国画论著。张连、古原宏伸编。上海书画出版社1989年第一版。本书收录海内外有关文人画与南北宗论文共计七十四篇,分上、下编。上编有:[明]莫是龙《画说》、[明]董其昌《画禅室随笔》、[明]陈继儒《偃曝谈余外三篇(节录)》、[明]沈颢《画麈(节录)》、[清]龚贤《龚安节先生画诀外五篇(节录)》、[清]唐岱《绘事发微(节录)》、[清]布颜图《画学心法问答(节录)》、[清]方薰《山静居画论(节录)》、[清]沈宗骞《芥舟学画编(节录)》、黄宾虹《论中国艺术之将来外三篇(节录)》、潘天寿《中国绘画史外二篇(节录)》、刘海粟《国画源流概述(节录)》、林风眠《重新估定中国的画底价值(节录)》、傅抱石《从顾恺之至荆浩之山水画史问题外二篇(节录)》、王钧初《中国美术的演变(节录)》、胡蛮《中国美术史(节录)》、邓以蛰《南北宗论纲》、滕固《关于院体画和文人画之史的考察》、童书业《中国山水画南北分宗说新考》、张思珂《论画家之南北二宗》、叶季英《中国山水画之南北宗》、启功《山水画南北宗说辨外一篇(节录)》、郑秉珊《山水画"南北宗"的创说及其影响》、俞剑华《中国山水画的南北宗论》、陈仁涛《论画宗南北》、庄申《论中国山水绘画的南北分宗》、徐复观《环绕南北宗的诸问题》、苏莹辉《山水画的南北宗问题》、谢稚柳《董其昌所谓的"文人画"与"南北宗"外一篇(节录)》、伍蠡甫《董其昌论》、刘汝醴《南北宗绘画的美学对立》、钱钟书《中国诗与中国画(节录)》、陆俨少《论画五则外一篇(节录)》、葛路《中国古代绘画理论发展史(节录)》、郭因《中国绘画美学史稿(节录)》、林树中《董其昌的绘画与南北宗论》、苏东天《董其昌的"文人之画"》、张卫和《也谈"南北宗"说》、郭云生《且说南北宗论——与张卫和同志商榷》、黄庭海《历代名家山水画要析(节录)》、陈传席《中国画之韵(节录)》、陈振濂《"观念先行"的历史传统与中国画理论崛起的新空间(节录)》、江宏《唐代绘画研究——山水篇(节录)》、皮道坚《吴伟研究(节录)》、马晋封《浙派殿军——蓝瑛(节录)》、高木森《大综合主义的承与变(节录)》、杜书华《从故宫藏画看中国绘画的发展(节录)》、张连《南北宗论刍议外一篇(节录)》。下编有:[日]泷精一《论中国山水画的南北二宗》、[日]田中丰藏《南画新论(节录)》、[日]青木正儿《南北画派论》、[日]神田喜一郎《董其昌书论的基础》、[日]吉泽忠《南画与文人画》、[日]古原宏伸《南北二派论说》、[美]傅申《画说作者问题研究》、[美]何惠鉴《董其昌的新正统观念及其南宗理论》、[美]高居翰《绘画史和绘画理论中董其昌的"南北宗论"再思考》、[美]方闻《董其昌:一超直入如来地外一篇(节录)》、[美]奥斯瓦尔德·西兰《中国人论绘画艺术外一篇(节录)》、[美]迈克尔·沙利文《中国之美术(节录)》、[美]彼特·C·斯旺《中国绘画(节录)》、[美]威廉·柯恩《中国画(节录)》、[美]休·霍诺、约翰·弗莱明《视觉艺术历史(节录)》、[英]索默·杰银斯《中国画的背景(节录)》、[英]玛丽·特里吉尔《中国艺术(节录)》、[法]勒内·格鲁塞《中国及其艺术(节录)》、[法]戴西·高尔德施密特《中国艺术(节录)》、[法]尼高尔·旺迪埃·尼古拉《中国画和文人传统(节录)》、[德]奥托·菲舍尔《中国山水画(节录)》、[德]雨果·蒙斯特倍格《中国与日本的山水画(节录)》、[苏]阿尔巴拓夫《论中国古代艺术(节录)》、[苏]扎瓦茨卡娅《古代中国绘画中的美学问题(节录)》、[意大利]万·古里克《中国画艺术(节录)》、[罗马尼亚]依翁·福隆采蒂、尼娜·斯坦古列斯库《传统中国画(节录)》。书前有卢辅圣《序》,书后有张连《跋》。 (金宝敬)

【石涛与《画语录》研究】 中国画论著。韩林德著。江苏美术出版社1989年第一版。全书开头《引言》。分上、中、下三编:上编《石涛传略》,凡

五章:《“靖江后人”罹国难,少小“剃发为比丘”(1642～1665)》;《旅居宣城游黄山,“搜尽奇峰打草稿”(1666～1680)》;《禅寄金陵长干寺,“一枝寥寂真余计”(1680～1689)》;《“踏草幽蓟”入燕京,“诸方乞食苦瓜僧”(1689～1692)》;《栖息扬州多叹嗟,“冰霜历尽返天涯”(1692～1707)》。附录:《石涛年表》、《清代人所撰石涛小传选》、《前人评石涛画》。中编:《石涛〈画语录〉的美学思想》,凡三章:《中国山水画之画理》——石涛论中国山水画“一画”的美学本质;石涛论笔墨与蒙养、生活;石涛论绘画的法则与自由、石涛论绘画的继承与创新。《山水画的创作活动》——山水画创作活动的基本特点与山水画的美学特征;笔墨线条与皴法;点的妙用;山水画的布局章法(“境界”)与山水画中景物配合和意境开拓的窍门(“蹊径”);“画法关通书法津”。《作为创作主体的画家》——远尘、脱俗的生活态度和审美心胸(《远尘章》、《脱俗章》);在生活中加深对山川自然之美的直接感受和在创作中提高心与手、手与笔墨的谐调关系(《尊受章》);在理论和实践两个方面致力提高山水画创作的素养(《资任章》)。下编《石涛〈画语录(十八章)〉注释》。前有汪世清和高尔泰序。后有《后记》。 (周积寅)


现代·于安澜编《画论丛刊》

【画论丛刊】 中国画论著。于安澜编。人民美术出版社1989年第一版。此书1937年由中华书局分上下册出版,后于1960年及1989年由人民美术出版社重版两次。书前有余绍宋、郑午昌所作两篇序言。本书专辑自南朝至民国关于画法、画理之作五十一篇,分上下卷。上卷有:宗炳《画山水序》、旧题萧绎《山水松石格》、旧题王维《画学秘诀》、旧题荆浩《画山水赋附笔法记》、旧题李成《山水诀》、郭熙《林泉高致集》、韩拙《山水纯全集》、饶自然《绘宗十二忌》、黄公望《写山水诀》、汤垕《画论》、莫是龙《画说》、董其昌《画旨》、唐志契《绘事微言》、沈颢《画麈》、顾凝远《画引》、释道济《苦瓜和尚画语录》、龚贤《龚安节先生画诀》、笪重光《画筌》、恽寿平《南田画跋》、王原祁《雨窗漫笔》、王原祁《麓台画稿》、唐岱《绘事发微》、王昱《东庄论画》、孔衍栻《石村画诀》、张庚《浦山论画》、布颜图《画学心法问答》、蒋骥《读画纪闻》、蒋和《画学杂论》、沈宗骞《芥舟学画编》、盛大士《溪山卧游录》、王学浩《山南论画》、张式《画谭》;下卷有:方薰《山静居画论》、董棨《养素居画学钩深》、钱杜《松壶画忆》、范玑《过云庐画论》、华琳《南宗抉秘》、汤贻汾《画筌析览》、戴以恒《醉苏斋画诀》、郑绩《梦幻居画学简明》、松年《颐园论画》、林纾《春觉斋论画》、陈衡恪《文人画之价值》、金绍城《画学讲义》、邹一桂《小山画谱》、李衎《竹谱》、汪之元《天下有山堂画艺》、蒋和《写竹杂记》、查礼《画梅题记》、王绎《写像秘诀》、蒋骥《传神秘要》。每篇后附有《四库全书提要》或《书画书录解题》对其的评价。前有丁丑(1937)五月余绍宋、郑午昌二序、《重校自序》、《例略》、《作家事略》;后附录:周嘉胄《装潢志》、周二学《赏延素心录》、《校勘记》。每篇前冠以各书作者事略,篇后则附有有关评论资料。作者在“重校自序”中写道:“闲尝感历来论画之作,颇多精深者,惟以卷帙零碎,多刻于各大丛书中,网罗不易……近人黄宾虹之‘美术丛书’,既失驳杂,挂漏亦多,更以不择版本,校勘疏略,学者病之。每思简选善本,详加校勘,汇为一编,以便读者。”于安澜的这二本《画论丛刊》精选善本,详加校勘,简明轻便,可信性强。 (王凤珠)

【中国画之美】 中国画论著。徐书城著。中国社会科学出版社1989年第一版;河北美术出版社2007年第一版。本书基本观点:中国绘画是一种“半抽象”的艺术。这主要想指出不同的中西绘画具有某种共同的美学属性——异中有同;同时在这个前提下又初步探讨了中国画之异于西画的独特个性——同中有异。全书分为:导论;第一章,线与点的形象结构;第二章,抽象美和程式化;第三章,艺术比兴和审美情愫;第四章,中国绘画的社会历史根源。书后有《附录篇》、《后记》。

(金宝敬)

【黄宾虹美术文集】 中国画史论著。黄宾虹著,赵志钧辑,朱金楼校。人民美术出版社1990年第一版。全书分四部分:一、画论;二、画史;三、宾虹论画书信选辑;四、宾虹题跋选辑。其中中国画论稿有:《宾虹论画》(画源、派别、法古、院体、重

品、尚文),《宾虹画语》,《国画分期学法》,《美展国画谈》,《画法要旨》,《国画非无益》,《中国山水画今昔之变迁》,《论画宜取所长》,《沙田答问》,《画学通论·立法》,《画学通论·说艺术》,《画学之大旨》(总论、品流、练习、涵养、飞腾),《画谈》(绪论、用笔之法有五、用墨之法有七、章法因创之大旨),《艺术是最高的养生法》,《国画之民学》,《宾集论画录》,《中国画的点和线》,《古代人物画的钩勒方法》(节录),《画学篇释义》,《宾虹论画诗》,《宾虹画语集萃》等。后有《黄宾虹著作年表》、《集评》、《后记》。 (周积寅)

【中国画形式美探究】 中国画论著。陈振濂著。上海书画出版社1991年第一版。本书结合中国画的散点透视、骨法用笔、计白当黑、墨分五色等特征,探索了中国画形式的表面定型与内在张力、历史内涵与审美内涵。全书共分七章。第一章,中国画的形式与内容——讨论的起点;第二章,形式构成中感情元与逻辑元的关系;第三章,形式所包含的伦理观与社会观;第四章,形式语汇的历史内涵与审美内涵;第五章,形式的表面定型与内在张力;第六章,形式发展的特定历史导向——柔性美;第七章,形式的把握与中国画临摹。书后有《后记》。 (金宝敬)

【中国画哲理刍议】 中国画论著。郑奇著。上海书画出版社1991年6月第一版。全书分三章,《中国哲学与中国绘画》(道与绘画、道之产生及其特征、道的主要内容及其在中国绘画中的体现)、《中国画理》(释理、理的有限可变性和常理、中国画理的基本内容)、《中国画法》(法与理之关系、中国画法与中国画理之关系、中国绘画的基本技法、创新与变法)。前有《导言》,后有《后记》。 (王凤珠)

【姜丹书艺术教育杂著】 艺术论著。姜书凯编。浙江教育出版社1991年第一版。本书收入艺术论著六十余篇,分三个部分:《艺文论议》、《艺林史事》、《师友传记》。其中有关中国画论稿七篇:《萧厔泉先生书画展览会序幕》、《历代书画展之观感》、《论海粟》、《对中国艺术前途之意见》、《水族画的传统和特点》、《关于文人画和南北宗派问题的意见》、《中国画上的透视问题》。前有谢海燕《序》;后有《姜丹书教育生活年鉴(自编年谱)》、姜书凯《后记》。 (王凤珠)

【中国绘画精神体系】 中国画论著。姜澄清著。辽宁教育出版社1992年第一版。本书对中国绘画理论进行体系化的梳理和建构,从中国文化的大范围中阐明中国绘画的"精神体系"。书前有《自序》。全书分上、下编。上编为:绪论、传统绘画的哲学精神、传统绘画的宗教精神、传统绘画的伦理精神、传统绘画的厌世精神、近代中国绘画批评之检讨。下编为专论,又分上、中、下三部分。专论(上)为修养论、创作论、功能论、审美论。专论(中)为:造型——恍惚的破译、构图——宇宙秩序的微缩、线条——神秘的轨迹、色彩——梦中的玄云、题材——永不凋谢的梅竹。专论(下)为:唤起悟性的钟声、诗意的张扬与抽象的发挥、古老而神秘的符号、参与创造的材料。书后附录《中国画学术语辨惑》以及《后记》。 (金宝敬)

【中国画论通要】 中国画论著。王振德编著。天津人民美术出版社1992年第一版。此书从中国画论自身的美学体系出发,对其不同的审美范畴和概念转换加以合乎历史逻辑和艺术规律的分题疏解、系统论证,将中国画论的精髓和要点和盘托出。书中对古今画论多有引用,意在取精用宏,具古为新,化述为作,力求客观译介古代画论要义,尽量减少主观臆断之弊,揭示画论固有的发展逻辑,深入说明并尽可能把握其中带有本质性的规律法则,以便建构中国画论严谨而又科学的完整理论体系。全书共分二十六章,先谈中国画的源流和功能,次谈中国画基本特征及艺术表现(包括形神、气韵、取势、达理、境界、法度、笔法、墨法、赋色、章法、特技、病忌、题画、钤印、装裱诸章),最后阐明诗书画的贯通,门类、品第、鉴藏及画家的主要修养。该书概括出中国画论的各个基本要点,其中贯穿各点的内在逻辑联系,前后呼应,形成统一的理论架构。另外为便于此书作教材使用,在每章前均有简明的述要提示。 (黄戈)

【中国绘画研究论文集】 中国画论著。《朵云》编辑部选编。上海书画出版社1992年第一版。本书收录海内外有关中国绘画研究论文共计三十六篇,其中有关画论研究的有:公明、行远《论中国绘画传统的形成及其特质》、卢辅圣《历史的象限》、陈传席《论中国画之韵》、张连《形式美新论》、陈方既《点线的美学内涵》、韩昌力《论中国画的势》、[美]方闻《形象与形象之外》、庄艺岭《关于中国画整合的哲学思考》、侗孕《〈画云台山记〉考

辨》、王克文《试论五代、两宋山水画构图的审美特征》、江宏《从米芾的画看“非师而能”的实质》、陈翔《〈宣和画谱〉的绘画美学思想》、车鹏飞《董其昌用笔论》、严善錞《从“逸品”看文人画运动》、[日]古原宏伸《晚明的画评》、邱振中《八大书法与绘画作品中空间特征的比较研究》、蔡星仪《“四王”论辨》、饶宗颐《龚贤“墨气说”与董思白之关系》、王伯敏《龚贤墨法、水法论》、舒士俊《传统树法纵论》、[美]谢柏轲《西方中国绘画史研究专论》、郎绍君《四家的“融和”——论徐悲鸿、林风眠、张大千、李可染对中国画的改造》、晓岚、路翊《面临现代的传统》等。书前有卢辅圣作序，书后附有赵立忠整理《中国画传统问题.学术讨论会综要》、单国霖、朱旭初整理《渐江、石谿、八大、石涛绘画艺术讨论会综要》、舒士俊整理《董其昌学术研讨会综述》。（金宝敬）

【书画史论丛稿】 书画史论著作。薛永年著。四川教育出版社1992年第一版。本书收有中国书画史论文稿三十八篇。其中中国画论文稿有：《荆浩〈笔法记〉的理论成就》、《两宋花鸟画的览物有得和身与竹化》、《元、明文人画论中的两个问题》、《石涛“蒙养生活”新解》、《也谈石涛的一画论》、《中国画的水与墨》、《运墨而五色具》、《花鸟画的传统与创新》、《蛙声蹄香与联觉》、《以书入画之我见》、《承先启后的画论研究》等。后有《后记》。（王凤珠）



现代·薛永年《书画史论丛稿》

【海外中国画研究文选】 中国画史论著作。洪再辛编。上海人民美术出版社1992年第一版。本书收有美、英、德、日诸国学者所撰写的中国画史论文稿十六篇。其中中国画论稿有：[美]谢柏轲《西方中国绘画史研究专论》、[美]罗樾《中国绘画中的个性问题》、[美]方闻《论中国画的研究方法》、[法]杜柏秋《认识中国绘画的新途径》、[美]高居翰《明清绘画中作为思想观念的风格》、[美]何惠鉴《元代文人画序说》、[日]铃木敬《戴进的绘画风格》、[美]列文森《从绘画所见明代与清初社会中的业余爱好理想》、[英]贡布里希《西方人的眼光——评苏立文的〈永恒的象征——中国山水画艺术〉》等。前有编者《导言》；后有附录《英文参考文献目录》、《用中文发表和翻译的海外学者中国绘画研究论著目录(1922～1988)》。（王凤珠）

【南田画学】 中国画论著。清代恽寿平著。朱季海辑。古吴轩出版社1992年8月第一版。编者将《瓯香馆集》卷十一、十二《画跋》及《补遗·画跋》、《美术丛书》本《南田画跋》等，删除复重，重新按内容组合，分为四个部分：《神趣》、《画理》、《家法》、《名迹》。前有《叙录》。后有附录：《瓯香馆集》原序（顾祖禹）、《附录七则》（编者辑）、《记〈秋山图〉始末》（恽寿平）、《恽氏说画小记》（摘自清代孙炯《砚山斋杂记》）、《恽寿平传》（《清史稿》第五百〇四卷）。（周积寅）



清·恽寿平《南田画学》（朱季海辑）

【张大千画语录】 中国画论著。李永翘编。海南摄影美术出版社1992年第一版。本书分为五部分：画理；画法；画具；论敦煌艺术；综论。中国画论稿有：《画家自身便认为是上帝》、《中西绘画之比较》、《论抽象》、《继承与创新》、《绘画与读书》、《论书画同源》、《学习绘画并不难》、《如何学习绘画》、《如何才能做成功的画家》、《怎样才能画出好画》、《绘画就是为了表现美》、《如何临摹》、《如何掌握理、情、态》、《如何得笔、墨、水法》、《论中国古代之名画家》、《论鉴赏》、《华夏山水无限美》等。前有编者《前言》、《张大千先生小传》及徐悲鸿《五百年来第一人》；后有《附录》：《张大千在中华全国首届美术节纪念大会上的讲话》、《张大千书画润例》、《张大千遗嘱》。还有《张大千年表》、《张大千历年作品集目》、《本书主要参考资料》、《后记》。（王凤珠）

【邓以蛰全集】 美术理论著作。邓以蛰著，刘纲纪编。人民美术出版社1993年第一版。本书辑录了邓以蛰的重要论文，其中包括邓以蛰在解放前的美术评论文章《艺术家的难关》、《观林风眠

的绘画展览会因论及中西画的区别》、《民众的艺术》、《中日绘画展览会的批评》、《续评中日现代的艺术》等。另收编邓以蛰于四十年代昆明出版的《哲学评论》上发表的《画理探微》、《六法通诠》。在《画理探微》一文中,邓以蛰分三个部分探讨中国绘画之"理",即,论画之工具——"笔画";论艺术之"体"、"形"、"意"、"理";论"理"——气韵生动。论文结合对中国古代绘画史的考证而对有关理论问题提出了自己独到的见解。文中还体现出邓以蛰试图运用意大利表现派美学家克罗齐关于美是精神活动的观点来解说"六法"有关内容。作者通过对六法的诠释,进一步揭示中国绘画的创作规律,并试图结合西方现代美学理论加以阐述,在当时来说无疑是一种新的研究方法,反映其学贯中西的深厚素养。（金宝敬）

【中国书画全书】 中国书画论著。卢辅圣主编。上海书画出版社1993～1998年第一版。此书全套十四卷本。全书汇集了我国自先秦至清代的重要书画专著二百五十六种,是一套全面反映我国传统书画理论的文献资料性质的大型丛书。其中有谢赫、姚最、裴孝源、李嗣真、王维、朱景玄、张彦远、荆浩、李成、黄休复、刘道醇、郭熙、郭思、郭若虚、欧阳修、苏轼、黄庭坚、董逌、黄伯思、米芾、韩拙、李澄叟、李衎、黄公望、汤垕、饶自然、王绎、杨慎、何良俊、孙鑛、屠隆、莫是龙、董其昌、陈继儒、李日华、唐志契、茅一相、王翚、王时敏、周亮工、吴历、恽寿平、石涛、笪重光、王原祁、唐岱、王概、陈邦彦、张庚、汤贻汾、沈宗骞、华琳、邵梅臣、张鸣珂、戴熙、邹一桂等历代名家画论。丛书的编纂工作历时十年有余。为保持传统资料的本原面貌,被选入的典籍都尽可能地采用初刻本、足本和精刻精校本。是书以朝代顺序编排的,每种入录专著均附有提要,提供作者简介和版本等概况,并加以断句和校注。在形式上,《全书》采用古代的断句法即小黑点来断句,并以传统的繁体字直排,排字拼版后直接用活版印刷。（金宝敬）



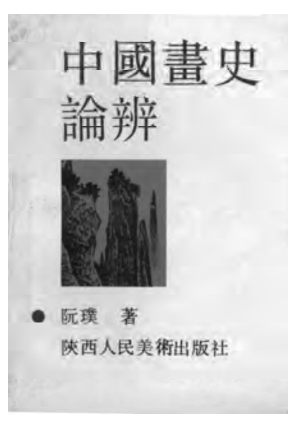
现代·卢辅圣主编《中国书画全书》

【王伯敏美术文选】 王伯敏著。中国美术学院出版社1993年第一版。本书分六编:上编有《美术史论甲编》;《美术史论乙编》。下编有:《美术史论丙编》;《书画序跋编》;《学术日记编》;《诗词题画编》。收有美术文稿二百四十九篇,其中关于中国画论稿有:《中国山水画的发展与道释思想的关系》、《元代文人画的兴起及其特点》、《从画花画鸟到花鸟画的形成》、《花鸟画的路》、《印章与书画》、《中国画的题款》、《释"三角觚"》、《中国山水画"七观法"诌言》、《中国山水画的"六法"》、《中国山水画的"水法"》、《李嗣真〈续画品录〉辩》、《苏轼与文人画》、《"大痴又一变"略论》、《吴门画家的道释观》、《龚贤墨法水法论》、《"扬州八怪"之所以怪》、《黑、密、厚、重的山水画》、《黄宾虹画论研讨》、《读画偶录》、《为何"石绿丹砂总不妍"》、《画中的"隔"及其他》、《"立意为象"解》、《也谈中国画的"新"》、《"起点"与"终点"辩》、《国画写生与临摹的关系》、《自然与妙超自然》、《文与画的关系》、《宗炳的〈画山水序〉》、《"以形写形"与"遗貌取神"》、《谈文人画的特点》、《读李白和杜甫的两首论画诗》、《杜甫论画诗杂记》、《苏轼的五首论画诗》、《诗与画中的"随类赋彩"》等。前有作者《自序》。（周积寅 王凤珠）

【中国艺术神韵】 中国艺术论著。葛路、克地著。天津人民出版社1993年第一版。本书收有中国艺术论稿十七篇,其中关于中国画论稿有:《儒道哲理与中国艺术》、《六法论》、《中国画论发展的三大阶段》、《中国书画风格论的重要范畴》、《自然审美历程及山水诗画》、《山水画的意境与章法》、《宋代文人审美观》、《董其昌艺术思想中的禅宗画派》、《中国画之民族特色》、《中国山水画之生命力》等。（王凤珠）

【邓以蛰美术文集】 美术论著。刘纪纲编。人民美术出版社1993年第一版。本书收有邓以蛰美术论稿十九篇,其中中国画论稿九篇:《中国画之派别及其变迁》、《观林风眠的绘画展览会因论及中西画的区别》、《画理探微》、《六法通诠》、《南北宗论纲》、《中国艺术的发展》、《关于国画》(一)、《关于国画》(二)、《画法与书法的关系》等。前有宗白华1982年10月15日《序》。（王凤珠）

【中国画史论辨】 中国画史论著作。阮璞著。陕西人民美术出版社1993年第一版。本书收有中国画学论稿十三篇，其中关于中国画论稿有：《谢赫“六法”原义考》、《王维之诗派、画派、禅派》、《首倡“画是无声诗”之说者实是王维》、《张彦远之书画异同论》、《苏轼的文人画观论辩》、《对董其昌在中国绘画史上的意义之再认识》、《对禅宗盛行影响绘画发展假说之滥用》、《所谓“中国艺术是线的艺术”质题》、《对“以大观小”、“折高折远”之曲解》等。（王凤珠）



现代·阮璞《中国画史论辨》

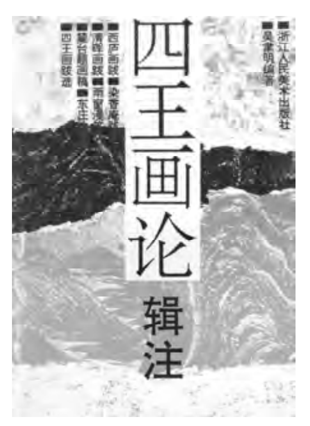
【中国画心性论】 中国画论著。江宏、邵琦著。上海书画出版社1993年4月第一版。全书分上下篇：上篇《心论》，凡五章：《心、手与形》；《心合造化》；《审美心理范式的建构》；《理趣审美》；《外师造化，中得心源》。下篇《性论》，凡六章：《审美心理范式的演化》；《人性与社会性》；《畅神与达性》；《墨戏——达性的展示》；《不可逆性》；《天趣审美》。前有《绪论》。通过对中国绘画本体——技与形的研究，揭示了孕育并伴随其发展趋向外化的审美心理范式及其机制，从中国绘画的梳理中凸现了由对“心”侧重到对“性”的内在规律。

（王凤珠）

【清初四王画派研究】 中国画论著。朵云编辑部编。上海书画出版社1993年第一版。本书收录有关“四王”画派研究文章共计四十篇，其中涉及四王画论研究方面的文章有：卢辅圣《“四王”论纲》、刘纲纪《“四王”论》、李公明《清初“四王”绘画思想研究》、薛永年《论“四王”》、李德仁、许永汾《“四王”艺术审美的典型性格》、徐建融、潘耀昌《“四王”艺术综论》、丁羲元《“四王”的‘仿’与“现代”意识》、邵琦《“四王”——一个关于当下的课题》、林木《“四王”笔墨泛论》、陈振濂《清初“四王”的程式与山水画发展主客观交叉诸问题》、[美]方闻《王翚：画之双翼》、陈履生《王石谷的“模仿”辨》、[美]高居翰《王原祁与石涛：有法与无法的两极》、[美]郭继生《王原祁的山水画理论》、任道斌《论“娄东画派”的山水画论》、郎绍君《“四王”在二十世纪》、邵琦整理《“四王”绘画艺术国际研讨会综述》等，书后还附有《“四王”研究著述参考目录》以及舒士俊撰写的《编后记》。（金宝敬）

【山水画谈】 中国画论著。王克文著。上海人民美术出版社1994年第一版。本书是王克文以山水为专题的论文集。共三编：古代各家山水画技法概述、山水画审美与理法探究、美国各博物馆读画记。每一编各收录专题论文若干。其中中国画论稿有：《山水画师承、画系与南北宗》、《试论五代、两宋山水画空间结构的审美特征》、《读王伯敏〈中国山水画“七观法”诌言〉》、《艺术的求“真”和山水画“虚”“实”的辩证观》、《阐前贤之理趣，导后学之津梁——读清盛大士〈溪山卧游录〉记》、《学习萧绎〈山水松石格〉的体会》、《余绍宋的〈画法要录〉》等。书前有谢稚柳《前言》，书后有《后记》、《附图》。（黄戈）

【四王画论辑注】 中国画论著。吴聿明编著。浙江人民美术出版社1994年第一版。本书收有清代王时敏《西庐画跋》、王鉴《染香庵跋画》、王翚《清晖画跋》、王原祁《雨窗漫笔》、《麓台题画稿》及王原祁族弟王昱《东庄论画》六篇，每篇前有“题解及作者介绍”，各段文字后面加以“注释”。并收有八十则散见的《四王画跋选》。前有吴聿明《四王绘画美学思想初探》(代自序)；后有《后记》、附录《注释总索引》及图版。（王凤珠）



现代·吴聿明《四王画论辑注》

【道与书画】 中国书画论著。李德仁著。人民美术出版社1994年第一版。本书收有书画论文稿三十篇，其中中国画论稿有：《道家思想与中国绘画》、《中国书画与中庸》、《画与道——中国传统绘画美学的一个重要特征》、《绘画四纲说》、《书画同源述略》、《绘画传神新考》、《气韵生动析义》、《传模移写义正》、《山水画的成因与旨趣》、《三教合流与张彦远艺术哲学》、《论郭若虚及其绘画理论思想》、《元代美术理论诸特色》、《倪瓒逸气说及

其渊源与美学义蕴》、《略论佛教禅宗对明代绘画的影响》、《四王艺术审美的典型性性格》、《八大山人的艺术哲学》、《四僧艺术与中国绘画基本规律及哲学内涵》、《画道与创新》、《教派之悟与悟派之教——中国绘画传统教学法新说》、《论第三传统观》、《意象造型美学阐原》、《书画鉴赏丛说——兼述辨伪秘要》、《谈东方绘画学的理论构建》等。前有1992年6月8日杜哲森《序》及1992年仲夏《自序》。

（王凤珠）

【徐悲鸿艺术文集】 艺术论著。王震、徐伯阳编。宁夏人民出版社1994年第一版。本书收有徐悲鸿自1918年至1953年艺术文稿一百八十五篇，书信钞一百七十四通。关于中国画论稿有：《评文华殿所藏书画》、《中国画改良之方法》、《古今中外艺术论——在大同大学讲演辞》、《齐白石画册·序》、《故宫所藏绘画之宝》、《张大千画集·序》、《八十七神仙卷·跋一》、《论中国画》、李唐《伯夷叔齐采薇图·序》、《朝元仙仗三卷述略》、《中西画的分野》、《国画与临摹》、《傅抱石先生画展》、《中国艺术的贡献及其趋向》、《造化为师》、《世界艺术之没落与中国艺术之复兴》、《当前中国之艺术问题》、《复兴中国艺术运动》、《漫谈山水画》、《美术遗产漫谈》、《任伯年评传》以及《画论、题记选录》（王震辑）等。在《中国画改良之方法》中明确主张："古法之佳者守之，垂绝者继之，不佳者改之，未足者增之，西方画之可采入者守之。"前有刘汝醴《序》一、黄养辉《序》二。后有王震编《徐悲鸿年表》、《编后记》、《补记》、《校后记》。



现代·徐悲鸿《徐悲鸿艺术文集》

（王凤珠）

【中国画的灵魂——哲理性】 中国画史论著作。张启亚著。文物出版社1994年12月第一版。全书共收入中国画史论文章十七篇，其中关于画论方面的有：《论中国画的灵魂——哲理性》、《中国画的"意"和"表意"特征》、《文人画的思想基础》、《谈谈文人画中的造"意"》、《产生山水画的思想根源——兼谈"东晋""刘宋"山水画之异》、《花鸟画的衍流及其功能的递变》、《笔墨与"胸襟"》等。

（王凤珠）

【赵孟頫研究论文集】 中国画论著。《朵云》编辑部编。上海书画出版社1995年第一版。本书收录海内外有关赵孟頫研究论文共计三十三篇，其中涉及赵孟頫画论研究方面的文章有：徐复观《赵松雪画史地位的重估》、张光福《赵孟頫"古意"论之意义》、高名潞《赵孟頫的"复古"和宋元画风的变异》、[美]方闻《赵孟頫：书画本同》、单国强《赵孟頫信札记初编》、阮璞《赵孟頫"贵有古意"和"学唐人"对元画的形成有何作用》、徐建融《"近世"与"古意"》、陈传席《赵孟頫"古意论"研究》、邵琦《具眼之识——从董其昌看赵孟頫》等。书后有附录《赵孟頫论著索引》以及《后记》。（金宝敬）

【中国画论】 中国画论著。吴孟复主编、郭因副主编。安徽美术出版社1995年第一版。本书分两卷本。《中国画论》卷一为张劲秋校注，收录自六朝至南宋画论文稿二十二篇：谢赫《古画品录》、萧绎《山水松石格》、姚最《续画品》、彦悰《后画录》、裴孝源《贞观公私画录》、朱景玄《唐朝名画录》、张彦远《历代名画记》、荆浩《笔法记》、黄休复《益州名画录》、刘道醇《圣朝名画评》及《五代名画补遗》、郭若虚《图画见闻志》、米芾《画史》、仲仁《华光梅谱》、李廌《德隅斋画品》、郭熙《林泉高致》、佚名《宣和画谱》、韩拙《山水纯全集》、董逌《广川画跋》、张澂《画录广遗》、李澄叟《画山水诀》、邓椿《画继》。对每篇进行标点、题解、校注等。标点采用新式标点；题解包括作者简介、内容简介、简短评价和所据版本；校与注合而不分。《中国画论》卷二为丁放、翟宗祝校注，收录自元至明画论文稿十七篇：庄肃《画继补遗》，汤垕《古今画鉴》，饶自然《绘宗十二忌》，黄公望《写山水诀》，夏文彦《图绘宝鉴》（卷第六系明代韩昂续纂。清初毛大伦、蓝瑛、谢彬《图绘宝鉴续纂》），何良俊《四友斋画论》，杨慎《画品》，李开先《中麓画品》，王穉登《吴



现代·吴孟复主编《中国画论》

郡丹青志》，屠隆《画笺》，莫是龙《画说》，董其昌《画旨》，李日华《竹□画媵》、《竹□续画媵》、《竹□画媵·附录》、《竹□墨君题语》、李流芳《西湖卧游图题跋》。对每篇加以标点、题解、校注等。采用新式标点；题解包括作者简介、内容简介、简短评介和所据版本；校与注合而不分。欠妥之处，书中所收范围分为画史、画论，与书名不符，有史论不分，以史代论之嫌。（王凤珠）

【我读石涛画语录】 中国画论著。吴冠中著。荣宝斋出版社1996年2月第一版。全书分二部分：《〈石涛画语录〉评析》、《一画之法与万点恶墨——关于〈石涛画语录〉》。前有《前言》，作者云："有关《石涛画语录》的版本和注释不少，本人对此并无研究，有待专家指导，今惟一目的是阐明画语录中画家石涛的创作意图和创作心态，尤其重视吻合现代造型规律的观点。"后有《附录》：俞剑华《石涛画语录研究》（节选）、王逊《石涛的〈画语录〉及其绘画理论》、《石涛题画诗跋选录》、《石涛画法画论集评》、刘长久《〈石涛画谱〉和〈石涛画语录〉对校》、黄兰波《〈画谱〉为〈画语录〉最后定本说商榷》、王铁全《〈我读石涛画语录〉编辑散记》、《苦瓜和尚画语录》（《美术丛书》影印本）、《画谱》（大涤堂刻本）。图版有石涛及外国作品。（周积寅）



现代·吴冠中《我读石涛画语录》

【中国画论研究】 中国画论著。何楚熊著。中国社会科学出版社1996年第一版。此书以儒释道文化合力作用审视两千多年中国绘画艺术，对中国画论进行系统研究，对中国画论所蕴涵的美学内蕴作出了历史的逻辑的阐述。本书分为导论、上篇、下篇。导论《中国画发展走向之概述》、《中国画发展走向的文化根源》两篇概述中国画发展之趋向、分期以及作者对这种走向的文化根源的理解，并提出自己的观点。上篇归纳、分析属写真型绘画的理论，从顾恺之论画开始。主要论文有：《顾恺之画评画论的贡献》、《宗炳与我国早期的山水画论》、《王微与〈叙画〉》、《我国首部绘画批评论著》、《一场十分有意义的评画之争》、《僧彦悰之〈后画录〉并非"不足重"》、《朱景玄及其〈唐朝名画录〉》、《〈历代名画记〉是一部写真型绘画史论巨著》。下篇归纳、论述属于写意型绘画的文人画论。该篇下限到董其昌为止。主要论文有：《〈笔记法〉——首篇水墨写意画之论著》、《郭若虚〈图画见闻志〉的时代烙印》、《〈林泉高致〉对山水画论的贡献》、《苏轼及其绘画理论》、《邓椿〈画继〉的美学思想》、《黄公望〈写山水诀〉与元士人画观念的发展》、《汤垕的图画鉴赏理论》、《董其昌的文人画论暨画分南北宗说》等。书前有周志龙作《序》，附录《不能理解为一般的典型化》、《技巧从何而来》以及《后记》。（黄戈）

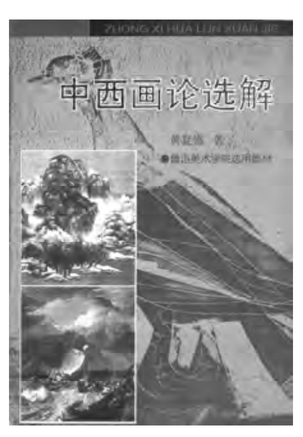


现代·何楚雄《中国画论研究》

【马鸿增美术论文集】 美术论著。马鸿增著。江苏美术出版社1996年第一版。本书收有美术论文三十八篇，分四个部分：《画论探微》、《画史追踪》、《画坛思絮》。其中中国画论稿有：《"写画"美学观论纲》、《"传神"论新探》、《"意"论——张彦远对绘画美学的杰出贡献》、《〈笔法记〉——水墨山水画的理论基石》、《北宋画论中的"类型"论》、《郭熙、苏轼绘画思想的同一性——兼论北宋后期绘画美学的时代特征》、《写实与写意之间——黄公望艺术观略论》、《"逸品"论的文化内涵》、《徐渭及其大写意水墨花鸟画理论》、《龚贤的"逸品"论与"金陵三逸"》、《石涛画论絮语》、《中国近代绘画史论著述概说》、《二十世纪上半叶中国画著述评要》、《吕凤子的艺术生涯和艺术思想》、《关于山水画发展的思考》、《中国画的民族性与世界性》等。前有王朝闻《代序》一《再上层楼——关于"写画"的通信》和金维诺《代序》二《业精于勤成于思——马鸿增同志在理论研究上的可喜经验》。后有作者《后记》及附录《1978～1994年马鸿增著述及评论要目》。（王凤珠）

【中西画论选解】 中西绘画论著。黄复盛著。辽宁美术出版社1996年第一版。作者"选择具有代表性的、影响深广的而且又是在中国当今

美术创作和欣赏实践中经常涉及的中国和西方内容相关的画论加以解说、评述。每条画论注明详细出处，共计四百五十五条。每篇文稿围绕一个绘画理论观点进行阐述，共计五十篇。”（本书《前言》）这五十篇名多为中国画论之原句，如：《存形莫善于画》、《气韵生动》、《传神写照正在阿堵之中》、《晤对通神》、《阴察、默识、亟运笔墨》、《师古人》、《心师造化》、《师古人与师造化》、《外师造化，中得心源》、《横看成岭侧成峰，远近高低各不同》、《搜尽奇峰打草稿》、《删剥大要凝想形物》、《迁想妙得》、《胸有成竹》、《胸无成竹》、《画无定法》、《我自用我法》、《作画须有胆》、《画家以简洁为上》、《画有疏密二体》、《诗中有画画中有诗》、《意存笔先》、《读万卷书行万里路》、《神闲意定》、《画要明理》、《专摹一家不可与论画》、《各善一节》、《丹青妙极未易言尽》、《妙在似与不似之间》等。作者在《前言》中指出：“比较研究中国与西方画论中的相关具体理论观点，比较研究关于同一绘画理论问题的不同观点，是本书的新尝试。”



现代·黄复盛《中西画论选解》

（王凤珠）

【陈之佛文集】 美术论著。李有光、陈修范编。江苏美术出版社1996年第一版。本书收有陈之佛1929年至1962年美术文稿六十二篇。其中中国画论稿有：《略论近世西洋画论与中国美术思想的共通点》、《清朝画坛概况》、《书旂的艺术》、《学画随笔》、《〈华山速写稿〉序》、《花鸟画革新的道路》、《中国色彩的优良传统》、《研习花鸟画的一些体会》、《中国画的“形似”与“神似”问题》、《就花鸟画的构图和设色来谈形式美》等。前有张道一《尚美之路——代序》；后有编者《陈之佛年表》、《编后记》。 （王凤珠）

【美术评论集】 美术论著。陈池瑜著。华中师范大学出版社1996年第一版。本书收有美术论稿分六辑及附录《书评》凡四十八篇。其中中国画论稿有：《李可染的美术思想》、《美术史论家阮璞教授的学术成就》、《“断裂”才能创新吗？》、《中国画论研究的新成果——评阮璞的〈论画绝句自注〉》、《文人画研究的新拓展——林木〈明清文人画新潮〉简评》等。前有周祖元1995年7月5日《序》。 （王凤珠）

【艺术学与艺术史文集】 艺术史论著作。马采著。中山大学出版社1997年第一版。本书收录艺术史论文稿二十七篇。其中有关中国画论稿有：《古代文艺思想上的鉴戒主义》、《六朝时代文艺理论的发展》、《老庄哲学对文艺思想的影响》、《中国画学思想上的六法论》、《历代画论家论“气韵”》、《美术的生命价值——气韵生动》、《中国的远近法》、《顾恺之的艺术成就和美学观点》、《顾恺之〈画云台山记〉笺注》、《顾恺之〈论画〉笺注》、《唐宋画论家关于王维画的述评》、《王维〈山水诀〉译注》、《王维〈山水论〉译注》、《黄公望〈写山水诀〉译注》、《汤垕〈画论〉译注》等。后有《附录》一、二；《编后记》。 （王凤珠）

【林风眠画语】 中国画论著。朱朴编。《日月山画谭》丛书之一。上海人民美术出版社1997年第一版。本书分为六个部分：一、《艺术与美学》；二、《艺术是什么》；三、《东西艺术之异同》；四、《东西艺术之沟通》；五、《艺术与社会》；六、《创造时代的艺术美》。后附有编者《林风眠年谱》。

（王凤珠）

【中国古代画论发展史实】 中国画论著。李来源、林木编著。上海人民美术出版社1997年第一版。本书力求选择那些自先秦至清末画论著述中具有代表性的论家及最具代表性的观点，各篇精选语录、笔记占主要部分以期突出历史演进的清晰轨迹。共分四个部分：《先秦、秦、汉美术理论概述》；《隋、唐、五代、两宋美术理论概述》；《元代美术理论概述》；《明清美术理论概述》。每一“概述”之后，按时代先后，先立作者小传，接着排列画论，每段画论所加的小标题，多采用其中之警句。未对



现代·李来源、林木编《中国古代画论发展史实》

所选画论加以注释，但对每一论家画语后附有比较详尽的《参考书目》。前有1990年5月编者《前言》；后有《后记》。（王凤珠）

【画学丛证】 中国画史论著。阮璞著。上海书画出版社1998年第一版。此书为作者的中国画学研究的自选集。全书用清人学者札记的体例，按事定篇、因篇命题，逐一整理成文，积累至百篇为此书。书中篇目涉猎内容极广，涵盖中国画学研究的方方面面，言辞犀利，论之有据，并且多为作者独立见解，常有不类他人的精辟之言。（金宝敬）


现代・阮璞著《画学丛证》

【近现代中国画大师谈艺录】 中国画论著。周积寅、史金城编纂。吉林美术出版社1998年第一版。此书为《中国画论辑要》的续编，内容为近现代部分。在编写体例上大体与《辑要》相同，文字易懂，不作注释。未收录绘画史论家画语，而是节录十位中国画大师吴昌硕、齐白石、黄宾虹、徐悲鸿、刘海粟、潘天寿、张大千、林风眠、傅抱石、李可染的绘画史论著作、论文、讲稿、题画、书信中有关中国画的高深见解，予以分类汇编而成。这十位大师入选标准在于他们都是集第一流的大画家、画论家、美术教育家于一身。所采选的内容多是探讨如何对待中国画传统问题、如何对待中国画革新问题、中国画发展前途问题、中西绘画融合问题等。（黄戈）

【董其昌研究文集】 中国画论著。《朵云》编辑部选编。上海书画出版社1998年第一版。本书收录海内外有关董其昌研究论文共计五十篇，其中涉及董其昌画论研究方面的文章有：卢辅圣《中国绘画史上的“后现代”——论董其昌的文化学意义(代序)》、朱季海《画禅新语》、[美]方闻《董其昌：一超直入》、侗廔《论董其昌的“南北分宗”说》、王克文《山水画师承、画系与南北分宗》、陈传席《“南北宗论”的基本精神》、丁羲元《“南北宗”新论》、葛路、克地《董其昌的艺术思想及其“南北宗论”》、邵琦《“南北宗论”的语境展示》、王琪森《董其昌“南北宗论”新考及新论》、江宏《董其昌“南北宗论”在绘画史学上的失误》、陈振濂《从技法原则到诗化境界——论董其昌“南北宗论”的矛盾》、[美]何惠鉴、何晓嘉《董其昌对历史和艺术的超越》、刘纲纪《董其昌在中国绘画史上的地位》、阮璞《对董其昌在中国绘画史上的意义之再认识》、卢辅圣《表现对象的位移——手段即目的：笔墨中的自我实现》、[美]杜维明《创作转化中自我的源泉——董其昌美学的反思》、邵宏、严善錞《董其昌在晚明文化运动中的立场》、[美]方闻《董其昌和艺术的复兴》、徐建融《论董其昌的超越》、舒士俊《画禅与诗禅——论董其昌与传统文学观念的关系》、[美]高居翰《董其昌与历史的对话》、郑为《谈董其昌》、车鹏飞《董其昌用笔论》、张连《文人画与南宗山水画异同论》、[日]古原宏伸《晚明的画评》、单国强《晚明两大传统的融合趋势》、黄专《董其昌与李日华绘画思想比较》等。书后还附有洪再新辑《董其昌及“南北宗论”研究论著参考目录》以及《朵云》编辑部的《编后记》。（金宝敬）

【黄胄谈艺术】 中国画论著。郑闻慧编。中国青年出版社1998年第一版。本书汇集黄胄一生各类艺术文献资料，分为四大类：书画题跋、论著、谈艺录、信札。包括黄胄对艺术创作各个方面的理解和认识，集中反映了他的艺术观以及绘画思想的发展变化和实践经验。书前有李松撰写的《认识黄胄，研究黄胄》，书后附录有《黄胄自述》、《黄胄大事简记》、《黄胄美术著作索引》以及《后记》。（金宝敬）

【中国书画美学史纲】 中国书画论著。樊波著。吉林美术出版社1998年第一版。此书将中国的绘画美学和书法美学作为一个整体进行“史”的考察，主要考虑到书画艺术及其美学思想在历史上实际是交织一体，彼此影响的。如果进行单线(或绘画美学或书法美学)考察而


现代・樊波《中国书画美学史纲》

不将两者结合起来，就会显得比较单薄和单调。事实表明，只有将两者结合起来，在“史”的考察中相互对照，相互引发，才会显得更加充实和丰厚。而且这也符合书画美学思想发展的实际情形。全书的体系框架受到了康德和黑格尔哲学、美学的深刻影响，同时吸纳了国内外（包括港台）许多学者的思想成果，并在本书中都已一一加以注明。

（金宝敬）

【弘一大师谈艺录】 中国艺术论著。谷流、彭飞编著。河南美术出版社1998年第一版。本书分六个部分：一、《总论（人品、艺品、修养、综合）》；二、《绘画谈》；三、《书法篆刻谈》；四、《书画题跋》；五、《艺谈书简》；六、《艺文粹编（文学、音乐等）》。在《绘画谈》中有《中西绘画比较谈》一节，阐述了自己的见解。前有编者《自序》及论文《弘一大师生平及艺术成就》。后有附录：《弘一大师简谱》、《弘一大师研究综述》。还有《后记》。（王凤珠）

【周积寅美术文集】 美术理论著作。周积寅著。江西美术出版社1998年第一版。此书是周积寅在花甲之年的美术论文自选集。是从1963年到1998年间发表的二百余篇文章及三十余种著作（重要章节）中精选出来的，凡五十篇（其中少量此前未曾发表），短则千字文，长则数万言。该书既为作者学术生涯的真实记录，尽管文章所写前后时间不一，难免观点有矛盾之处，但均予以保留，未作改动，可反映作者学术认识发展之历程。本书分为七部分，为艺术美学、画史·美术史、画派研究、画家·画评、美术史论家、序、其他等，涵盖作者各领域美术理论研究的重要论文。其中有关画论研究的论文有：《倪瓒绘画美学思想》、《龚贤绘画美学思想》、《沈铨绘画美学思想》、《郑板桥美学思想》、《论中国绘画中的“奇”美》、《中国人物肖像画传神论》、《我国早期的山水画与画论》、《鲁迅的中国画学思想》、《画派刍议》、《文人画派》、《近现代中国画大师谈艺录·序》、《编写教材〈中国画论辑要〉体会》等。附录部分有《1973～1998年周积寅著述目录》。另在书后影印作者部分中国画作品。

（黄戈）

【中国绘画学概论】 中国画论著。王菊生著。湖南美术出版社1998年第一版。此书坚持以马克思主义哲学为指导，即把马克思主义的唯物史观和辩证法做为研究中国绘画问题的立足点和方法论。全书结构宏大而严谨，有比较强的系统性。书中既论述了中国绘画的内在性质、特征，又分析了其作品的构成与创作过程；既有历时性的源流钩划，又有共时性的分类界定，把绘画几个重要的方面，都作了阐述。并且，每一部分又分出详细的层次或方面，条分缕析，纲目清楚。在理论阐述中，引入丰富的中国古代画论、画史、绘画技法以及考古学材料，从而避免了论述中单纯抽象概念的枯涩，而显得有虚有实，有血有肉，也增加了行文深入浅出的效果。（金宝敬）

【傅抱石画论】 中国画论著。陈履生编著。河南人民出版社1999年第一版。此书为翟墨主编《二十世纪中国大师画论书系》中的一册，为傅抱石画论的辑录、编纂。全书依照傅抱石画论内容特点安排体例，分国画概论、国画传统、国画历史、国画比较、国画标准、国画个性、国画创作、国画笔墨、国画技法、国画写生、国画批评、国画变革等。书中前后分别附有传略、年表，共计十余万字。作为研究傅抱石的资料汇编，此书在传略撰写上力求准确、简洁、生动，寓论于史，而画论内容均注明出处，充分体现该书的学术性、史料性、可读性的特点。

（黄戈）

【中国书画美学】 中国书画论著。徐志兴著。江苏美术出版社1999年第一版。本书分为上中下三篇。上篇：儒道释三家美学与中国书画，包括：孔子与中国书画、孟子与中国书画、老子与中国书画，庄子与中国书画，《周易》与中国书画，释与中国书画等内容；中篇：历代书画家美学思想管窥，包括：“以一管之笔，拟太虚之体”——浅析王微的《叙画》；搜奇抉怪，翻新见奇——韩愈的“怪奇”说与中国书画；“诗画本一律，天工与清新”——浅论苏轼关于花鸟画创作的美学思想；浩气高格，本色天成——论徐渭的书画美学思想；“于不可图而图之”——《南田画跋》美学思想探微；大巧若拙，贵得天倪——傅山书法美学初探；由法而化，雅韵自然——蒲华书法美学初探；借古开今，推陈出新——潘天寿美学思想初探；“抛去实际愈远，所要者亦愈近”——李苦禅美学思想管窥等内容；下篇：书画美学的几个重要范畴，包括：形神论，神思论，写意论，虚实论，气势论，美丑论，意境论，创新论等内容。书后附录有作者题画诗三十首和作者书画作品三十二幅等。（金宝敬）

【扁舟一叶——理学与中国画学研究】 中国画论著。朱良志著。安徽教育出版社1999年第一版。此书从宋明理学这一很少为画学界道及的角度，对中国画学思想作全新的透视，提出了许多值得学界重视的新见解。书中贯穿作者对中国绘画的理解和认识：中国绘画走着一条不同于西方的道路，在一千年的历史积累中，形成了"思想的绘画"和"心灵的绘画"的独特传统，中国画家大多是用思想来绘画，在寒林、枯木、古诗、渔钓、绿荫、幽亭以及梅兰竹菊等形式中，潜藏着画家的思想，标志着画家的知识和修养，反映了画家的人生态度和对生活方式的选择，绘画就是画家渡向精神彼岸的心灵扁舟。（金宝敬）

【张安治美术文集(《学术丛书》之七)】 美术论著。张晨编。人民美术出版社1999年第一版。本书收有张安治美术文稿四十二篇，其中中国画论稿有：《中国绘画的审美特点》、《中国画的特色及其前途——中国画理论的研究导言》、《简述中国画的发展和特征》、《工笔重彩画的渊源和发展》、《论文人画》、《谈扬州画派》、《"书画同源"辨》、《中国画的"远近法"》、《画论随笔》、《理与法》、《矛盾统一》、《创造与继承》等。前有薛永年1998年10月《序》；后有赵力忠整理《张安治年表》、编者《几点说明》。（王凤珠）



现代·张安治《张安治美术文集》

【童书业说画】 中国画史论著。童书业撰，童教英整理。上海古籍出版社1999年第一版。本书着重展示童书业中国绘画发展史及中国绘画理论研究的主要成果。全书分为四部分：绘画史论集、唐宋绘画谈丛、南画研究以及画家、作品散论。其中画论研究文章包括《绘画史论集》中《中国山水画南北分宗说新考》、《中国山水画布置法举例》、《论汉代人像画的技术》、《论六朝人像画的技术》等。《唐宋绘画谈丛》中包括《所谓"六法"的原义》、《气韵说的演变》、《徐、黄二体辨异》、《宋代画论中所表现的宋画特色》等。《南画研究》中有《画理》。《画家、作品散论》中包括《王麓台绘画的评价问题》、《山水画干笔技法的发展及其影响》、《评李开先〈中麓画品〉》等。（金宝敬）

【黄纯尧美术论文集】 中国画史论著作。黄纯尧著。四川美术出版社2000年4月第一版。全书收有作者自1959年至1998年撰写的中国绘画史论文章二十六篇。其中关于中国画论稿有：《顾恺之画论研究及评价》、《顾恺之画迹研究之评价》、《顾恺之〈画云台山记〉研究》、《关于敦煌壁画评价的商榷》、《唐代山水画的疏密二体》、《对文人画的商榷意见》、《浅谈石涛的艺术主张》、《山水画的十大关系》、《深入生活，批判继承，推陈出新》、《我爱三峡画三峡》、《我的几方闲章》、《扎根生活写心抒情》、《山水画诀》、《三峡写生记》等。前有作者2000年《前言》。（周积寅）

【李可染论艺术(增订本)】 中国画论著。中国画研究院编。人民美术出版社2000年8月第一版。本书收有李可染1950至1989年所写的艺术文稿，分论文、谈艺、札记、画跋四个部分。论文有《谈中国画的改造》、《云冈石刻的印象》、《国画大家白石老人》、《谈齐白石老师和他的画》、《漫谈山水画》、《山水画的意境》、《谈艺术实践中的苦功》、《谈学山水画》、《生活、传统、修养》、《传统、修养及其他》、《我的话》、《元气淋漓天真烂漫》、《"苦学派"画展前言》、《北京国际水墨画前言》、《在中国画研究成立大会上的开幕词》、《在徐州修复李可染旧居剪彩大会上的讲话》、《在"李可染先生为中国艺术节基金会捐款仪式"上的讲话》；谈艺有：《谈齐白石的画》、《中国画的特点》、《论笔法》、《山水画教学论语》、《颐和园写生谈》、《桂林写生教学笔录》、《李可染、吴作人谈齐白石》、《谈黄山写生》、《谈桂林写生》、《对山水画教学大纲的意见》、《谈艺术道路》、《山水画"五字诀"》、《传统、创造和东方文化》、《谈"澄怀观道"》、《谈"苦学派"画展前言》、《一位真正的艺术家》、《让世界理解东方艺术——最后一课》。附图李可染书画作品三十一幅。有刘勃舒《前言》、孙美兰《序》和《李可染年表》。（王凤珠）

【傅抱石谈艺录】 中国画论著。徐善编著。河南美术出版社2000年第一版。傅抱石纪念馆馆长徐善在编辑本书的时候，考虑到傅抱石的许多

宏篇大论无法比较完整地收入，所以除绘画之外，关于美术的许多其他内容如工艺、雕塑、建筑、书法、篆刻等等都未能涉及，就是绘画部分也未全部收录。此书体现出编者对傅抱石理论与实践的独到理解，因而在资料的遴选上兼顾体系性、学术性和实践性的统一。同时又考虑到傅抱石的许多论述的完整性，择其精辟而篇幅又较短的文章将其完整地收入。傅抱石一生中嗜好美术史论，在理论上亦以其美术史论的成就为最高。美术史论和画论原本是不可能截然分开的东西，所以也略有适当的收入。此书前后附有《傅抱石评传》和《年表》。 （黄戈）

【中国画研究方法论】 中国画论著。卢辅圣主编。上海书画出版社2000年第一版。本书分七个部分：《研究方法论探讨》；《比较研究》；《序跋选录》；《学术动态》；《访谈录》；《画论研究》；《画家研究》。收有中国画论稿十五篇：邓福星《美术史论研究方法刍议》、邵大箴《美术史论研究随想》、[美]高居翰《中国绘画史方法论》、石守谦《中国绘画史研究中的一些陷阱》、徐建融《中国美术史论研究四题》、邵琦《中国绘画传统研究漫议》、[美]方闻《西方的中国画研究》、卢辅圣《渐渐远去的传统——〈中国书画全书〉序》、林嘉琳《美国的中国美术史研究概况》、石守谦《面对挑战的美术史研究——谈四十年来台湾的中国美术史研究》、王彬《从实物到文字——谢稚柳先生谈美术史的研究》、凌利忠《明清画学著述的反思及启示》、佚名《1998理论研究文摘》、张春记《吴湖帆的绘画及相关研究》、碧叶《寻求中国画的“破”法和“醒”法——旅美画家赵春翔探究》。前有《卷首语》。 （王凤珠）

【刘海粟谈艺录】 中国画论著。周积寅、金建荣编。河南美术出版社2000年第一版。本书以刘海粟的画论为基础，按照创作实践论、创作思想论、鉴赏品评论、美术教育论重新整理编排。全书集中刘海粟画论的精华，体例编排简明，资料翔实，涉及内容广泛，是研究刘海粟的资料性参考书目。 （黄戈）

【中国古代美术批评史纲】 美术理论著作。李一著。黑龙江美术出版社2000年第一版。此书是中国第一部古代美术批评史专著，作者运用历史与逻辑相统一和史论结合的方法，通过对先秦至明清主要美术批评著述的梳理剖析，将其发生、发展、嬗变、兴替的历史进程作了纲要性的钩勒和评述，展示了各个阶段的美术思潮，审美崇尚和批评方式，揭示了美术批评的发展规律。本书将中国美术批评分为萌芽期、确立期、成熟期、转捩期、鼎盛期五个阶段，对每个阶段的特点和各阶段之间的相互联系作了分析，并对各门类批评发展的不平衡性，批评范围的多义性，历史演变的包容性以及批评主体的文人化、批评方法的点悟与品味、思维方法的直觉，意象和实践性等中国美术批评的基本特征进行了阐述和总结。 （金宝敬）

【中国绘画美学史(上、下)】 中国画论著。陈传席著。人民美术出版社2000年第一版。本书梳理了中国绘画美学的渊源、发展以及流变，主要内容有：自序；引言：儒、道思想的重大影响；第一章，六朝绘画美学；第二章，唐、五代绘画美学；第三章，宋、元绘画美学；第四章，明代绘画美学；第五章，清代绘画美学；第六章，近现代绘画美学等。书后附有《跋》(缘起；中国画论在世界画论中的地位；《中国绘画美学史》的作用；我对艺术发展的看法；发扬阳刚大气的民族绘画；谈改变中国画形态的五大理论)。 （金宝敬）

【传统绘画画理随笔】 中国画论著。傅京生著。北京燕山出版社2000年12月第一版。本书收有随笔四十八篇：《大美刍议》、《隽永与空灵》、《笔墨程式研究札记》、《笔墨论》、《传统绘画的写笔》、《中国古人“圣贤心胸”变现出的观看方式》、《传统绘画画家“看”世界的几种方式》、《时间与空间》、《变相——写意一派画家的造型手法之一》、《传统绘画的写生和创作略说》、《艺尚盎然生机、术贵妙意独创》、《八大山人绘画中的线》、《传统绘画画理的“中和美”》、《论中得心源》、《论气韵生动》、《气化论》、《传统绘画中的点、线、面》、《造型·活脱·意境》、《传统绘画中的“势”》、《笔墨、气韵、常理与变则》、《隔与奇正》、《说静》、《中国画的笔墨与空白》、《中国画的“写心”传统》、《超以象外，得其寰中》、《说“随形赋状”——依据自然客体可能性的赋义》、《蒙太奇与特写》、《庄子思想对传统绘画的影响》、《在历史中成熟的大写意》、《中国古代大写意形式构成略说》、《“扬州八怪”再评价》、《写物之生意的花鸟画》、《论花鸟画的寄、托、比、兴》、《花鸟画研究札记三则》、《咫尺重深——中国山水画成熟的标志》、《山水画和肖像性与兴

象、意境之关系》、《山水画中的南北宗问题刍议》、《从师造化到造化在手的三种境界》、《"文人画"略述》、《文人画传统中两种互相对立的类型》、《传统绘画的本质》、《谈天说地论理法》、《古代画论笔墨论的类别》、《心与物及兴象》、《求通取象——二度表现与形象换元略说》、《传统绘画中的神采、风骨、美与形式及其画理与技法》、《处于圆融圈中的传统绘画审美范畴》、《传统绘画画理范畴探论》。前有杜哲森《序》。 （周积寅）

【气韵论】 中国画论著。钟跃英著。上海人民美术出版社 2000 年 5 月第一版。全书分七章：《中国古典绘画艺术理念"气韵生动"含义形成的思想文化来源》、《人伦鉴赏的审美意识与古典艺术理念形成的机制》、《"气韵生动"含义的演化与中国绘画笔墨技法美学标准的出现》、《宋代绘画发展中对气韵问题的进一步明确规范》、《元代画风的转变与笔墨表现精神的突溢》、《明清之际对"气韵生动"含义的确定性与中国绘画笔墨技法标准的规范性》、《传统绘画的现代转化》。前有《绪论》。后有《结论——作为生命秩序与艺术秩序对应关系的中国画》、《后记》。 （王凤珠）

【海派绘画研究文集】 中国画论著。《朵云》编辑部编。上海书画出版社 2001 年第一版。本书收录海内外有关海派绘画研究论文共计五十五篇，其中涉及海派绘画理论方面的研究有：卢辅圣《海派绘画论略（代序）》、冯幼衡《张大千在上海——国画传统与革新派在二十世纪的回首来时路》、刘曦林《海派与京派漫说》、安雅兰《裸体画论争及现代中国美术史的建构》、汤哲明《海上中国画百五十年论纲》、江梅《海派的形成及其商业因素》、朱锦鸾《上海—香港：区域风格的流传与转化》、李松《辐射、交融、互补——二十世纪前期海上画派对同时代南北画坛的影响》、李维琨《海派散论》、李伟铭《一种日本近代美术史观的中国之旅——从〈绘画独习书〉到〈新画法〉、〈新画训〉兼论黄宾虹与〈新画法〉的关系》、李超《外海派——近代西画东渐研究》、陈池瑜《二十世纪上半叶上海之美术研究概评》、陈传席《海派的两股势力及其形成基础》、陈振濂《海派绘画之社会学研究》、邵琦《现代认同与自我性》、邱孟瑜《近代城市文化滥觞与任伯年的绘画》、罗青《专业商标、分工量产——商业都会画风之特质》、单国霖《海派绘画的商业化特征》、洪再新《古玩交易中的艺术理想——黄宾虹、吴昌硕与〈中华名画——史德匿藏品影本〉始末考略》、高天民《海派及其现代性的理论判断》、徐建融《海派与浙派》、徐虹《海派艺术的文化环境》、章利国《任伯年与海上艺术市场》、惠蓝《海派绘画的近代性和传统"内发性"研究》、舒士俊《试论海派笔墨的历史性》、薛永年《海派对扬州八怪的发展与中国画》、曹意强《认同或拒绝》、郭继生《视觉文化和海派绘画》、沈揆一《论地域性中的民族性——江南金石画派对现代性的回应》、林素幸《丰子恺和中国的现代性》等。 （金宝敬）

【笔墨论】 中国画论著。林木著。上海画报出版社 2002 年第一版。本书立足中国绘画史的考证研究，力图为传统绘画领域的重要命题——笔墨钩勒出一个清晰完整的轮廓。本书的内容包括二十世纪以来的笔墨研究的概况，笔墨与传统绘画的关系，笔墨在历史演进中的观念、形态、作用、功能、地位方面的变化，与自然造化、与色彩、与工具材料的关系，并特别分析了今天的笔墨中心论和明清笔墨至上论间极为密切的关系、相似的立场，以及笔墨中心论形成于明清的原因。同时，本书从当代中国画创作的现实出发俯瞰笔墨的历史，注意摆脱一般史学研究中的偏见与好恶，力图在宏观的发展的史学立场上观照笔墨的历史，寻求笔墨发展的自身规律性，以期得出较为冷静、公允的结论并能指导实践创作。书后附录有《笔墨论辩——现代中国画国际研讨会发言纪要》、《新时期主要笔墨论文汇总》等。 （黄戈）

【画学集成】 中国画论著。王伯敏、任道斌主编。河北美术出版社 2002 年 6 月第一版。全书分两册。第一分册为六朝至元的画论集成，包括顾恺之、宗炳、王微、谢赫、萧绎、姚最、裴孝源、释彦悰、李嗣真、王维、朱景玄、张彦远、荆浩、李成、黄休复、刘道醇、郭熙、郭思、郭若虚、释仲仁、米芾、李廌、韩拙、邓椿、李衎、黄公望、汤垕、饶自然、吴太素、王绎等人的画论共计三十五篇。第二分册为明清画论集成，包括王绂、李开先、何良俊、莫是龙、董其昌、屠隆、唐志契、沈颢、顾凝远、龚贤、石涛、笪重光、王概、恽寿平、王原祁、王昱、孔衍栻、唐岱、张庚、邹一桂、布颜图、蒋骥、高秉、蒋和、方薰、沈宗骞、王学浩、钱杜、盛大士、董棨、张式、华琳、华翼纶、范玑、秦祖永、戴以恒、郑绩、松年、林纾、金绍城等人画论共计四十二篇。第一分册

书前有任道斌撰写序言《源远流长·蔚然大观》。

（金宝敬）

【禅宗与中国画论】 中国画论著。耿剑著。北岳文艺出版社2002年第一版。本书分上、下篇。上篇《以禅论画的基础与源流》，分四个部分：一、《前期画论与佛教绘画》；二、《画论中的禅宗思想来源》；三、《“以禅论画”的分期》；四、《禅宗影响画论的几种途径》。下篇《以禅论画的内容与表现》，分八个部分：一、《“心性”理论与绘画主体精神》（《“外师造化，中得心源”》、《“无我”与“有我”》）；二、《“渐修”、“顿悟”与绘画灵感论》；三、《“形尽神不灭”与绘画“形神”论》（《“重神略形”》、《似与不似》）；四、《“识有境无”与文人画的境界论》（《“色”与“空”》、《非空非有》、《造境》）；五、《绘画“借古以开今”与消解一切古法》（《自然适意》、《不拘成规》）；六、《南北分宗的分类方式》（《南北分宗的体系是中国画论发展的需要》、《对文人画论的建构》；七、《“万法归一”与“一画”论》；八、《禅宗文体对画论文体的影响》（《画论的表达方式与禅偈》、《“不立文字”与含蓄之美》）。前有《绪论》；后有《结语》、《主要参考书目》、《例言》、《图表清单》、《后记》。

（王凤珠）



现代·耿剑《禅宗与中国画论》

【探寻中国画的奥秘】 中国画论著。舒士俊著。上海画报出版社2002年第一版。本书收录中国画研究论文十一篇：《另一角度的探讨》、《论笔墨之气》、《论中国画笔墨的写意化历程》、《文论与画论——从历代文论、诗话看文人画修养》、《从传统文人画到现代水墨画》、《如何推进新传统之我见》、《现代水墨与传统：形式突破与精神回归》、《〈山水画刍议〉与陆俨少的山水画风》、《黄宾虹笔墨探微》、《林风眠对中国画创新的启示》、《以史为鉴看上海画家的机遇》等。书后有《后记》。

（黄戈）

【中国绘画思想史】 中国画论著。邓乔彬著。贵州人民出版社2002年第一版。本书为中国绘画理论的通史式的著作，从先秦始，至清代终。全书大致与历史朝代平行，侧重从文化史、思想史的角度关照画论的发展，对各朝不同时期的政治、经济，尤其是文化、思想、审美风尚的变化，它们给予画论的影响，都有宏观性的论述；一系列在中国绘画史上极富影响的绘画理论，也得到细致入微的梳理和评析。在绘画理论的因革变化中，作者既探索“艺”的奥秘，又力图在画家的人格（“德”）与作品之间寻求某种对等关系，从而使本书在一般意义的史论基础上，得到更高层次的理论关照和把握。因此，本书的意义不囿于补缺，不囿于个别艺术门类的理论归纳，而具有一般的艺术批评和更广泛的文化总结的意味。

（金宝敬）

【滕固艺术文集】 美术理论著作。沈宁编。上海人民美术出版社2003年第一版。本书搜集整理滕固散佚著作和生平资料共计四十篇，共分三类：一类是译作；第二类是美术考古调查报告和散记；第三类是早期美术史的专题论文。有关中国绘画史论内容的论文有：《诗歌与绘画》、《诗书画三种艺术的连带关系》、《体验与艺术》、《气韵生动略辨》、《中国美术小史》、《关于院体画和文人画之史的考察》、《唐宋绘画史》、《唐代式壁画考略》等。书前有薛永年撰写的导言《滕固与近代美术史学》。书中穿插陈平撰写的背景参考文章。书末有沈宁编《滕固艺术年表》以及《编后记》。（黄戈）

【中国画论研究】 中国画论著。六册装，七十万言，王世襄著。广西师范大学出版社癸未（2003）影印本。本书上起先秦下迄清末，对中国画论作有系统之一贯研究，按其性质分为理论、方法、品评三大类，凡四十八章。第一章《概论》；第二章《子书中之画论》（《庄子》、《韩非子》、《淮南子》之画论）；第三章《顾恺之之画理论及画法》（《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》）；第四章《南北朝之画理论及画法》（宗炳《画山水序》、王微《叙画》、梁元帝《山水松石格》）；第



现代·王世襄《中国画论研究》

五章《谢赫〈古画品录〉中之六法》(六法之解释、六法与前代画论之关系、六法系绘画上之通论、姚最所受六法之影响);第六章《南北朝关于绘画之品评著作之比较及关于陆探微品级之争执》;第七章《张彦远〈历代名画记〉》(张彦远之礼教思想及文人思想、张彦远对于六法之见解、书画用笔相通及墨具五彩);第八章《王维之画诗及画论》(王维之破墨画、王维之诗、王维论画法);第九章《唐代关于绘画之品评著作》(释彦悰《后画录》、裴孝源《贞观公私画史》及《画录》、李嗣真之品评著作、张怀瓘《画断》、窦蒙《画拾遗录》、张彦远《历代名画记》、朱景玄《唐朝名画录》、各家品评著作之比较);第十章《五代荆浩之画论》(《笔法记》中之六法、荆浩论画法、荆浩评论古代画家);第十一章《宋代与六法有关之画论》(郭若虚对于气韵及用笔之意见、刘道醇之六要六长、各家之片断言论);第十二章《苏轼与文人画》(苏轼论画、苏轼对于宋代画论之影响);第十三章《宋人论画所注重之理》;第十四章《郭若虚〈图画见闻志〉论各家画体》;第十五章《董逌〈广川画跋〉》;第十六章《宋代关于画法之著作》(郭若虚《图画见闻志》论《制作楷模》篇、郭熙《林泉高致》、韩拙《山水纯全集》、释仲仁《梅谱》、宋伯仁《梅花喜神谱》);第十七章《宋代关于绘画之品评著作》(黄休复《益州名画录》、刘道醇《五代名画补遗》及《圣朝名画评》、郭若虚《论古今优劣》篇、各家品评著作之比较);第十八章《元代关于绘画之理论》;第十九章《元代关于画法之论述》(饶自然《绘宗十二忌》、黄公望《写山水诀》、王绎《写像秘诀并采绘法》);第二十章《元代画竹图谱》(李衎《竹谱详录》、柯九思《画竹谱》);第二十一章《明代关于绘画之理论》;第二十二章《李流芳之艺术思想》(先生对于自然之爱好及观察、先生如何作画、就先生诗文中窥得诗画自然之关系);第二十三章释道济《画语录》;第二十四章《董其昌与南北宗》(南北宗名词之兴起、南北宗名词之商榷);第二十五章《明代关于山水画法之论述》(董其昌《画旨》、《画眼》及《画禅室随笔》、唐志契《绘事微言》、沈颢《画麈》、周履靖《画评会海》、其他各家之片段言论);第二十六章詹景凤《玄览编》;第二十七章《龚贤之山水图谱》;第二十八章《明代之人物梅竹兰花鸟图谱》(周履靖《天形道貌》、沈襄《梅谱》、刘世儒《雪湖梅谱》、周履靖《罗浮幻质》、高松《竹谱》、周履靖《淇园肖影》、周履靖《九畹遗容》、周履靖《嘤翔啄止》);第二十九章《明代关于绘画之品评著作》(李开先《中麓画品》、王穉登《吴郡丹青志》);第三十章《清代关于绘画之理论》(气韵、逸气、品格、书画相通、笔墨、模拟);第三十一章沈宗骞《芥舟学画编》(画论、修养、笔墨);第三十二章华琳《南宗抉秘》;第三十三章《清代南北宗论》(董其昌南北宗说对于后代论者及画风之影响、不专左袒南宗之论者);第三十四章《清代论者对于西洋画之意见》(西画东渐述略、中国论者对于西洋画之认识及态度);第三十五章《清代关于山水画法之论述》(恽寿平《南田画跋》、笪重光《画筌》及汤贻汾《画筌析览》、唐岱《绘事发微》、布颜图《画学心法问答》、方薰《山静居画论》、钱杜《松壶画意》、盛大士《溪山卧游录》、戴熙《习苦斋画絮》、李修易《小蓬莱阁画鉴》、郑绩《梦幻居画学简明》、戴以恒《醉苏斋画诀》);第三十六章《清代关于山水画法之片段言论》;第三十七章《王原祁之山水画派》(麓台与烟客画法之不同、王麓台之画法、宗麓台者所论之山水画法、麓台画派之弊病);第三十八章《张庚〈图画精意识〉》;第三十九章《清代山水图谱》(王概等《芥子园画传》、《费氏山水画式》、郑绩《梦幻居画学简明》中之山水图谱、顾沄《南画样式》);第四十章《清代关于人物画法之论述及图谱》(沈宗骞《芥舟学画编》、郑绩《梦幻居画学简明》、各家之片断言论);第四十一章《清代关于传真画法之论述及图谱》(蒋骥《传神秘要》、丁思铭《写照提纲》、丁皋《写真秘诀》、沈宗骞《芥舟学画编》);第四十二章《清代梅谱及关于画梅之言论》(王概等合编《青在堂竹谱》、王寅《冶梅梅谱》、各家之片断言论);第四十三章《清代竹谱及关于画竹之言论》(王概等合编《青在堂竹谱》、汪之元《天下有山堂画艺》、"墨竹"谱、蒋和《写竹简明法》、各家之片断言论);第四十四章《清代兰谱及关于画兰之言论》;第四十五章《芥子园画传》二集《青在堂菊谱》;第四十六章《清代关于花鸟杂画之论述及图谱》(王概等合编《青在堂草本花卉》及《木本花卉》谱、邹一桂《小山画谱》、方薰《山静居画论》论花卉画法、洪朴《燕脂录》、各家之片断言论、指画源流及其画法);第四十七章秦祖永《桐阴论画》;第四十八章《余论》。前有作者2003年9月《中国画论研究·序》、《凡例》;后有《中国画论研究总表说明》、《历代论画著作性质分类表》、《历代画法著作科目分类表》、

《历代品评著作内容比较表》、《山水皴法名称分系表》。（王凤珠）

【中国古代艺术论著研究】 艺术论著。张燕著。天津人民出版社2003年第一版。本书对唐至清代艺术著作和文人笔记中关于艺术的论述进行研究与选注，凡论文十五篇，全注与选注十五本，内容涉及书画、戏曲、音乐、园林、工艺等方面。其中关于中国画论稿有：《拉开文人画运动的序幕——读张彦远〈历代名画记〉》、《〈历代名画记〉选注》；《论〈林泉高致〉的山水画观》、《〈林泉高致〉选注》；《从社会学心理学角度论苏轼文人画观》、《〈苏东坡全集〉书画论选注》；《追寻历史的真实——南北宗论面面观》、《〈画旨〉选注》；《也说"画"——我读石涛〈画语录〉》、《〈画语录〉全注》；《论〈小山画谱〉及其折射的清代画论思想》、《〈小山画谱〉选注》。前有沈鹏、周积寅二序；后有《参考文献》、《所注古代艺术论著人名、字、号索引》、《后记》。（王凤珠）

【傅抱石美术文集】 美术史论著。傅抱石著，叶宗镐编。江苏文艺出版社1986年第一版；上海古籍出版社2003年再版。再版对初版作了修订勘误，并增补三十篇文稿，共汇集自1926年至1964年美术史论稿八十篇。其中中国画论稿有《中国绘画变迁史纲》、《论顾恺之至荆浩之山水画史问题》、《古画的伪造与鉴识》、《民国以来国画之史的观察》、《从中国美术的精神上来看抗战必胜》、《中国绘画思想之进展》、《中国绘画"山水""写意""水墨"之史的考察》、《中国古代绘画之研究》、《六朝时代之绘画》、《中国古代山水画史的研究》、《中国绘画在大时代》、《明清之际的中国画》、《中国绘画之精神》、《初论中国画问题》、《中国绘画的优秀传统》、《中国的人物画和山水画》、《中国的山水画》、《中国画的特点》、《关于中国画的传统问题》、《思想变了，笔墨就不能不变》、《江山如此多娇——谈谈"江苏国画工作团"旅行写生的山水画》、《东北写生杂忆》、《中国山水画的空间表现》、《谈山水画写生》、《国画的发展与繁荣》、《在更新的道路上前进》、《学习小记》等。前有叶宗镐2003年4月《序言》。后有附录罗时慧《1986年版〈傅抱石美术文集〉序言》、叶宗镐《1986年版编者后记》。（周积寅）



现代·傅抱石《傅抱石美术文集》

【石鲁艺术文集】 艺术论著。石鲁著，叶坚、石丹主编。陕西人民美术出版社2003年第一版。本书汇集了石鲁生前撰写的文章、札记、杂文、诗词以及关于艺术创作的谈话、发言等近四十篇。其中在中国画论述方面的有《中国画到底科学不科学》、《中国画的继承和发展》、《抓住传统总的规律和特点》、《师法、师心与创法》、《中国画的造型问题》、《学画录》、《画词》、《谈写生》、《中国画的传统与创新》、《谈中国画的基础与山水画》、《谈艺录》等。前有《编者前言》，后附《石鲁年表》。（王凤珠）

【石涛画学本义】 见【石涛画学】。

【石涛画学】 原名《石涛画学本义》。中国画论著。杨成寅著。浙江人民美术出版社1996年8月第一版、陕西师范大学出版社2004年再版。本书对石涛画学的一系列基本概念作了诠释和界定，对石涛美学思想体系及其哲学基础做了深入分析，对《画语录》十八章做了逐字逐句的译述和解析，并附有石涛生平事迹汇考。书前有《邓白先生序》、《王朝闻先生对本书的评论——就〈石涛画学本义〉一书给著者的信》、《驾沧先生对本书的评论》以及《自序》。全书分四编：第一编为石涛画学的基本概念和基本理论，包括一画论、蒙养生活论、资任论、尊受论、絪缊论、无法而法论、神遇迹化论、不似之似似之论、石涛的绘画美学思想体系、对石涛绘画美学思想的种种误解、石涛画论与太极美学、石涛画论与西方现代主义、对石涛"蒙养生活"内涵的再分析、石涛画学研究中的方法论问题。第二编为石涛《画语录》原文、大意和解析。第三编为石涛题画诗文选录。第四编为石涛生平事迹资料汇考。书后附录《石涛年表》、《石涛研究文献》以及《后记》和《再版后记》。（黄戈）

【国画讲义】 中国画论著。陈绶祥著。广西美术出版社2004年第一版。本书为桂林中国画学院专用教材。分为三讲：第一讲国画基础（导论、画理、画义、画趣、画法）；第二讲国画发展（导论、眼界、章法、语言、品评、传承）；第三讲国画创作

(导论、境界、个性、立意、经营、生活)。书前有《前言》,书后有《后语》。 (金宝敬)

【鹤鸣九天·儒学影响下的中国画功能论】 中国画论著。《美术学博士文丛》之一。贺万里著。天津人民美术出版社2004年第一版。本书分八个部分:《引言》、《儒学对中国画学的规范与影响》、《教化功能论的儒学色彩及其理论发展》、《教化功能论的基本理论》、《教化功能的实现与儒家的人品要求》、《宫廷美术与绘画政教作用的实现》、《教化功能观与文人画自娱功能论》、《中国画的观念图式与儒家伦理观念的表达》。前有阮荣春《总序》;后附《参考文献》、《对贺万里博士学位论文评语》、《后记》。 (王凤珠)

【中国古代画论中的辩证思维——兼谈其思维结构】 中国画论著。陈见东著。《新画说论丛》之一。天津人民美术出版社2004年第一版。全书由《导论》、上篇《古代画论范畴内的辩证思维结构》、中篇《古代画论的辩证思维形态》、下篇《古代画论中程式与理解的内在辩证思维联系》、《结论》构成。通过对古代画论思维和逻辑结构的研究,可以从独特的思维角度看待古代画论的发展变化,为进一步阐释古代画论创造思维方面的条件。前有《内容提要》;后有《主要参考文献》、《后记》。 (王凤珠)

【心印——中国书画风格与结构分析研究】 中国书画论著。[美]方闻著,李维琨译。陕西人民美术出版社2004年第一版。此书是方闻所作的中国绘画研究专著。全书从研讨中国山水画建立语汇开步,用“视觉造型结构分析”的方法系统研究了中国书画艺术的发展演变过程,并从绘画语汇及风格造型与图绘内容表现的关系入手,重点讨论分析了唐宋雄伟山水的图绘性表现、作为“心画”的北宋书法艺术的形成、元代文人画家自我表现意识的崛起、明代复古主义的出现以及明末清初对五代宋元传统之“集大成”等。此书体现了作者以“视象结构分析”为基本思路,来鉴定古代书画作品的真伪、断代定位与艺术风格分析,由此可见到比较详细的实际运作及其结论。与此同时,作者又密切联系与书画家和作品的相关社会背景材料,旁征博引地从当时政治、哲学、文学思潮中寻绎书画风格变化的历史依据。本书既是一部论述精要的中国书画发展史的专著,又是一次关于中国书画研究方法的教学示范。书后附有《为什么中国绘画是历史》一文,反映作者新近的学术思路。 (黄戈)

【石涛画学与海德格尔艺术哲学研究——本体论与创作论之比析】 中西绘画美学著。郝文杰著。天津人民美术出版社2004年12月第一版。全书分为四个部分:《本根论与境界论:一画与真理》、《创思生产论》、《石涛“求真”意识的画学心源:叛逆之思与求真之路》、《“不似之似似之”的美学意义》。前有《绪论》。后有《结论》、《参考文献》。 (王凤珠)

【中国绘画本体学】 中国画论著。董欣宾、郑奇主编。执笔郑奇、王宗英、熊炜、李金宇、陈建军、陈云海、戴斐、金丹。《中国绘画学科研究系列》之一。天津美术出版社2005年第一版。全书五十万字,分八章:一、《中国绘画认识论》(中国画的定义、美性论、中国画的特色、中国画的功能);二、《中国绘画方法论》(类相、大数定律、负性绘画体系、程式);三、《中国绘画笔力学》(笔与墨纸砚、笔力、笔力与笔法、笔力与点、线条与形、线条与情感、线条的自律、笔力的训练);四、《中国绘画造型学》(中国画造型技艺的产生与发展、中国画造型原理、中国画造型手法、典型造型分析);五、《中国绘画色彩学》(中国画色彩学原理、中国绘画的用色特点、中国绘画色彩表现法、中国绘画颜料);六、《中国绘画构图学》(中国绘画构图学概述、中国画构图的哲学基础、中西绘画构图体系之比较、中国画构图的观照方法、中国构图的章法形式);七、《中国绘画创作学》(中国绘画创作原理——传移模写、创作思想及创作类型、创作前准备、创作过程、创作与创新);八、《中国绘画鉴赏学》(中国画鉴赏的目的任务意义、中国画的鉴赏标准、中国画的鉴赏方法、鉴赏过程中的再创造)。前有索菲《总序》,郑奇《前言》、《导语》;后有附录《论艺术大师的标准》、《主要参考文献》。 (周积寅)

【孙克美术论文集】 美术论著。孙克著。河北教育出版社2005年第一版。本书收有孙克美术文论八十一篇,分为六个部分:《史略研究》、《理论思考》、《画家研究》、《画家与作品评论》、《画册序跋》、《艺途拾零》。其中中国画文论有:《章法屡改笔墨不移——试论黄宾虹绘画理论》、《诗画本一律,天工与清新——苏轼艺术观的再认识》、

《“简之入微”的理想和“极妍尽志”的追求——恽南田和〈南田画跋〉》、《中国人物画的复兴》、《期待大师——中国画的世纪思考》、《“中国画走出国门”纵横谈》、《在传统身边的思索》、《我们的立足点》、《民族传统与“全盘西化”》、《是“穷途末路”还是“方兴未艾”？——中国画现状独议》、《未可忽视的“新文人画”》、《二十世纪：中国画的深刻变革》、《人物画：跨世纪的辉煌不是梦》、《从“零”谈起——兼谈中国画的新“日见衰败”论》、《徐悲鸿与二十世纪中国画》等。前有薛永年《在传统身边思考——孙克美术文论集序》。（王凤珠）

【生命与自由——论庄子思想对文人画理论的影响】 中国画论著。刘亚璋著。天津人民美术出版社2005年第一版。本书有《导论》。共分三章：《生命的价值——庄子思想对文人画功能的影响》；《自由的召唤——庄子思想对文人画创作的影响》；《以道观器——庄子思想对文人画评论的影响》。还有《结语》。前有《内容提要》；后有《参考书目、文献》，附《画家研究》，《后记》。

（王凤珠）

【中国画论论纲】 中国画论著。贾涛著。文化艺术出版社2005年4月第一版。全书分十章：《灿烂奇观——中国画论概说》、《绘心初澜——先秦至两汉绘画理论》、《登峰造极——魏晋南北朝绘画理论》、《颠峦有度——唐五代绘画理论》、《异彩纷呈——宋代绘画理论》、《蹊径独辟——元代绘画理论》、《千仞壁立——明代绘画理论》、《斜阳余晖——清代绘画理论》、《海际来风——中国现代绘画理论》、《闹处近观——中国当代绘画理论》。前有作者《自序》、《导言》。后又附录《历代重要画论家画论著作画论观点一览表》、《主要参考文献》、《后记》。（王凤珠）

【衍义的“气韵”：中国画论的观念史研究】 中国画论著。邵宏著。江苏教育出版社2005年10月第一版。全书分八章：《顾恺之“传神”说的语境》、《谢赫〈画品〉的文论来源》、《“六法”断句小学考》、《“气”与“韵”的西译》、《从“逸韵”到“逸格”》、《“韵”：文论与画论的共享概念》、《“经营”的风格学意义》、《书画的“同源”与“同法”》。前有作者《自序》、《导论》。后有《结语》、《主要参考文献》、《索引》。（王凤珠）

【张安治美术文集(《学术丛书》之九)】 美术论著。张晨编。人民美术出版社2005年第一版。本书收有张安治美术文稿九十五篇，其中中国画论稿有：《文人画与画家画》、《立意》、《形神兼备》、《笔法》、《用墨》、《人物画创作的问题浅谈》、《山水画欣赏杂谈》、《真放在精微》、《中国画的透视》、《中国画的“变”》、《关于中国画教学问题的一点体会》、《〈徐悲鸿论中国画〉后记》、《徐悲鸿先生有新七法》、《岭南画派》、《花鸟画的新题材和新意境》、《人物画创作问题浅谈》、《“指画”浅说》等。前有刘龙庭《师恩难忘》(代序)；后有赵力忠整理《张安治年表》、张晨《编后记》。（王凤珠）

【吕凤子文集】 美术史论著。吕凤子著。吕去病主编。天津人民美术出版社2005年1月第一版。全书收有美术史论文章十二篇。其中画论有《中国画与佛教之关系》(思想方面、技术方面)、《中国画的变》、《中国画义释》、《中国画法研究》、《〈凤先生人物画册〉后记》、《〈国画一辑〉序》、《作〈白鹦鹉〉并题赠龚药梅》、《作画应注意者二三事》。前有周永健《会当澡雪来于焉证冲寂——〈吕凤子文集〉序》。（周积寅）

【《石涛画语录》新解】 中国画论著。陈培一著。长城(香港)文化出版公司2006年1月第一版。全书首先介绍《关于石涛其人》及编著《石涛年谱》，接着对《画语录》进行了比较通晓的注释，在前人注释的基础上有新的见解。前有钱绍武、董乃强作序。后有作者论文《〈石涛画语录〉美学思想初探》(创作思想、方法、技法论，构图章法、传统继承、蒙养生活、个性风格论)、《权作后记》，提出研究中疑点。（王凤珠）

【历代中国画论通解】 中国画论著。了庐、凌利中著。上海画报出版社2006年第一版。全书分四篇：《历代画论篇》(十八则)；《气息篇》(三十二则)；《笔性篇》(十四则)；《论文篇》(气韵生动与骨法用笔，气息、笔性与养生，画品新论，南北宗论，振作民族精神弘扬民族文化，中国画理论上的历史性缺陷，前辈中国画理论家留下的误导)。前有作者《艺术手记》，钟银兰《序》。（周积寅）

【王逊学术文集】 美术论著。王逊著，王涵编。海南出版社2006年第一版。本书收录了王逊有关美学及艺术理论、美术史研究、文物考古研究、工艺美术和民间美术等学术文稿三十七篇，其中中国画论稿有：《对目前国画创作的几点意见》、

《关于概括和具体描写——兼论中国绘画的现实主义传统》、《古代绘画的现实主义》、《苏轼和宋代文人画》、《郭熙的〈林泉高致〉》、《荆浩的〈笔法记〉》、《石涛的〈画语录〉及其绘画理论》等。书前有吴良镛《序一》、常沙娜《序二》;书后有附录,包括《中国大百科全书・王逊传》、江丰《〈中国美术史〉序言》、李松《美术史论家王逊的生平和他对中国古代画论的一些见解》以及王涵整理《王逊先生学术年谱》。（黄戈）

【北派山水画论研究】 中国画论著。张同标著。人民出版社2006年第一版。本书开头为引言(《北派山水画艺术》)。共分五章:第一章《荆浩〈笔法记〉研究》;第二章《郭熙〈林泉高致〉研究》;第三章《宋代佚名〈山水诀〉考略》;第四章《韩拙〈山水纯全集〉研究》;第五章《从真境到诗意》。前有朱和平《前言》。（王凤珠）

【中国画论研究・雅俗论】 中国画论著。张曼华著。中国文史出版社2006年第一版。雅俗是中国画论重要范畴之一。本书由绪论、上下编及余论构成。上篇《传统绘画思想中的雅俗观——尚雅贬俗》:第一章《雅俗异势》;第二章《时代审美风尚的变迁对画论中雅俗观的影响》;第三章《传统绘画思想中的雅俗观——尚雅贬俗》。下篇《中国画论中雅俗观的嬗变——雅俗融合》:第四章《中国画论中雅俗界限的模糊》;第五章《雅俗合流的必然》。《余论——雅俗共赏的当代境遇》。前有2006年4月周积寅《序》;后有作者《主要参考书目》、《后记》。（王凤珠）



现代・张曼华《中国画论研究・雅俗论》

【六朝画论研究】 中国画论著。陈传席著。天津人民美术出版社2006年第一版。本书为作者1980年至1982年读硕士研究生期间所写,1984年由江苏美术出版社出版,九十年代有台湾学生书局版。此次再版,略加修订。本书所收有关论文八篇,六朝画论的标点、校注、释译八篇,共十六篇,另附两篇六朝雕塑的研究文章《云冈石窟雕刻》、《戴逵、戴颙在雕塑史上的地位》。本书立足前人学术成果,认真校注文献,详查细考,并附通译,以此提出自己的观点,使读者通过阅读能够清晰、透彻地通晓六朝绘画思想的基本状貌。（黄戈）

【天道酬勤——我的美术教育与研究】 美术史论著作。周积寅著。四川美术出版社2006年第一版。本书收入二十世纪九十年代以来在报刊杂志发表的部分美术论稿三十余篇,分五个部分:《概述》、《教学》、《科研》、《书画》。其中关于中国画论稿有:《〈中国画艺术专史丛书〉总序》、《〈江苏历代名画家精品集〉古代卷序》、《关于中国画传统与创新的思考》、《关于中国画的几个问题》、《〈中国历代画论〉自序》、《中国画论中之"真"美》、《俞剑华〈中国画论类编〉修订后记》、《推荐画论著述目》、《徐悲鸿中国画收藏观》、《无法与有法》、《恽南田画风》、《关于大师的随想》、《略说我的现当代美术评论》等。（王凤珠）

【艺境】 文艺美术论著。宗白华著。安徽教育出版社2006年第二版。本书收有文艺美学论稿二十篇,其中有关中国画论稿四篇:《中国艺术意境之诞生》、《论中西画法的渊源与基础》、《中国诗画中所表现的空间意识》、《略谈敦煌艺术的意义与价值》。前有《作者自传》和《序》;后有附录:《学者的态度和精神》、《说人生观》。（王凤珠）

【美学的散步】 美学论著。宗白华著。安徽教育出版社2006年第二版。本书收有美学论稿三十四篇,其中有关中国画论稿十二篇:《美学的散步》(着重论诗(文学)和画的分界)、《略谈艺术的"价值结构"》、《艺术与中国社会》、《中国艺术的写实精神》、《中国艺术表现里的虚和实》、《中国艺术三境界》、《中国书法艺术的性质》、《介绍两本关于中国画学的书并论中国的绘画》、《论〈游春图〉》、《任伯年的一本册页》、《徐悲鸿与中国绘画》、《关于山水诗画的点滴感想》。前有《作者自传》。（王凤珠）

【中国美学史论集】 中国美学史论著。宗白华著。安徽教育出版社2006年第二版。本书收有中国美学史论文稿十八篇,其中有关中国画论文稿七篇:《中国美学史中重要问题的初步探索》(凡五题,第三题《中国古代的绘画美学思想》)、《张彦远及其〈历代名画记〉》、《古代画论大意》、

《中西画法所表现出的空间意识》、《论中西画法的渊源与基础》。前有《作者自传》。（王凤珠）

【中国画论选读】 中国画论著。俞剑华注译。江苏美术出版社 2007 年 8 月第一版。本书所收有战国庄子《论画》，韩非子《论画》，东晋顾恺之《魏晋胜流画赞》、《模写要法》、《画云台山记》，南朝宋宗炳《画山水序》，王微《叙画》，南齐谢赫《古画品录序》，（传）南朝梁萧绎《山水松石格》，南朝陈姚最《续画品序》，（传）唐代王维《山水论》，唐代张彦远《叙画之源流》、《论画六法》（附历代论画“六法”）、《论顾陆张吴用笔》，五代荆浩《笔法记》，北宋郭熙《山水训》，郭若虚《论制作楷模》、《论三家山水》、《论徐黄体异》，北宋沈括《梦溪笔谈》论画五则，苏轼《传神记》，南宋陈造《传神论》，陈郁《论写心》，罗大经《论画马及画草虫》（附：北宋沈括《论画牛马》），元代饶自然《绘宗十二忌》，李衎《墨竹谱》，明代王履《华山图序》，唐志契《绘事微言》四则，清代石涛《画语录》三章，恽寿平《南田画跋》二十四则，笪重光《画筌》，邹一桂《小山画谱》论八法四知，郑绩《梦幻居论画》，沈宗骞《避俗》、《传神总论》、《活法》，清代郑燮《板桥论画竹兰石》，近代陈衡恪《文人画之价值》，明清沈颢、李日华、邹一桂、盛大士、郑绩《论题跋印章》。所选画论涉及人物、山水、花鸟、走兽、兰竹各种题材，包括讨论、研究、品评、叙述，以及理论、方法各种体裁。每篇在本文之前将内容作概括介绍。在本文之后，加以必要的注解，其较为古奥艰深的文字加以“译意”；其较为浅显的则不加意译，而用概括叙述，或简短评论（有时加“按”字）。每篇之后加“作者传略”。前有 1962 年 12 月 8 日俞氏《前言》。并有 2007 年 6 月周积寅《俞剑华中国绘画史论研究丛书·序》。（王凤珠）



现代·俞剑华《中国画论选读》

【中国画论研究·奇正论】 中国画论著。张曼华著。“中国博士后科学基金资助项目”、“南京艺术学院著作出版基金资助项目”。中国华侨出版社 2007 年第一版。奇正是中国画论中的范畴之一。本书有《绪论》；《引言》。共分四章：《奇正的本义及画论中奇正观溯源》、《中国画创作中的奇正观》、《中国画品评中的奇正观》、《中国画论中奇正观的衍变和发展》；还有《结语》。后有《主要参考文献》、《后记》。（王凤珠）

【中国历代画论选】 中国画论著。潘运告编注。湖南美术出版社 2007 年第一版。本书分上下册。上册收有顾恺之《论画》、《魏晋胜流画赞》、《画云台山记》，宗炳《画山水序》，王微《叙画》，谢赫《古画品录》，彦□《后画录》，裴孝源《贞观公私画史·序》、附《贞观公私画史》，窦蒙《画拾遗》，张怀瓘《画断》，李嗣真《画后品》，符载《观张员外画松图》，朱景玄《唐朝名画录》，王维《山水诀》、《山水论》，白居易《记画》，张彦远《历代名画记》、《历代能画人名》，荆浩《笔法记》，黄休复《益州名画录》，刘道醇《圣朝名画评》、《五代名画补遗》，郭熙、郭思《林泉高致》，韩拙《山水纯全集》，沈括《梦溪笔谈论画》，苏轼《东坡评画》，米芾《画史》，无名氏《宣和画谱叙论》，董逌《广川画跋》，李廌《德隅斋画品》，饶自然《绘宗十二忌》，赵孟頫《松雪论画》，王绎《写像秘诀》，李衎《竹谱》、《竹谱详录》。下册收有汤垕《画论》，黄公望《写山水诀》，倪瓒《云林论画》，夏文彦《图绘宝鉴论画》，盛熙明《图画考论画》，王履《华山图序》，文徵明《文待诏论画》，李开先《中麓画品》，王世贞《艺苑卮言论画》，孙鑛《月峰画跋》，顾凝远《画引》，莫是龙《画说》，董其昌《画旨》、《画眼》、《画禅室随笔》，陈继儒《眉公论画》，李日华《竹□论画》，唐志契《绘事微言》，石涛《苦瓜和尚画语录》，龚贤《画诀》，王原祁《雨窗漫笔》、《麓台题画稿》，恽寿平《南田画跋》，笪重光《画筌》，郑燮《板桥题画》，张庚《浦山论画》，沈宗骞《画编》，方薰《山静居画论》，范玑《过云庐画论》，王学浩《山南论画》，董棨《养素居画学钩深》，钱杜《松壶画忆》，张式《画谭》，华琳《南宗抉秘》，郑绩《梦幻居画学简明》，松年《颐园论画》，郭若虚《图画见闻志》。每篇前有作者小传。各段文字后多加注释。遗憾的是本书错误不少，仅以《目录》为例：①孙□系“孙鑛”之误，“鑛”无简化字；②白居易《记画》系《画记》之误，李日华《竹懒论画》系《竹□论画》之误，沈宗骞《画编》系《芥舟学画编》之误；③萧绎《山水松石格》，王维《山水诀》、《山水论》前面应加一个（传）字；④盛熙明《图画考论画》中《述原》、《兴废》二节全是抄袭张彦远《历代名画

记》之《叙画之源流》、《叙画之兴废》，注释重复，选入毫无意义；⑤《历代能画人名》（按：应为《叙历代能画人名》）属张彦远《历代名画记》卷四至卷十部分，不能与《历代名画记》并排，也不能当画论收录。将李衎《竹谱序》误为《竹谱详录》（一名《竹谱》），同样不能与《竹谱》并排；⑥将北宋郭若虚《图画见闻志》排入清末松年《颐园论画》之后，极不规范。以上这些错误，若不指出，会对广大读者产生误导。（王凤珠）

【中国历代画论】 中国画论著。上下编，计八十万言，周积寅编著。江苏美术出版社 2007 年第一版。本书节录了从先秦至近现代画家、鉴藏家、文人学者之画论著述以及有关文献、题画、民间画诀中最有代表性的名篇精段，按内容不同加以科学分类，试图钩画出一个较为完整的中国绘画理论体系。共分九大部分：《中国画本质特征论》、《中国画起源发展论》、《中国画功能论》、《中国画作品构成论》（章法、笔墨、色彩）、《中国画范畴论》（形神、气韵、意境、美丑、雅俗、文质、比德、中和）、《中国画风格流派论》、《中国画评赏论》、《中外绘画比较论》。每论之前作一概括介绍，各段文字后面加以必要的注释、意译或按语。前有《自序》；后有《画论作者索引》和《插图》（一百二十五幅），目录；附录有《学习研究中国画论工具书目》、《历代中国画论今人编辑、标点、注释及其研究目》。（王凤珠）



现代·周积寅编著《中国历代画论》

【中西绘画形神观比较研究】 绘画论著。陈世宁著。东方出版社 2007 年第一版。本书凡四章，分上下篇。上篇《中西绘画形神观的演变与发展》：第一章《中国绘画形神观的演变与发展》，共六节：《原始绘画中的形与神》、《先秦至两汉时期的绘画形神观》、《唐朝及五代时期的绘画形神观》、《宋元时期的绘画形神观》、《明清时期的绘画形神观》、《近代时期的绘画形神观》。第二章《西方绘画形神论的演变与发展》，共六节：《原始绘画中的形与神》、《古希腊罗马时期的绘画形神观》、《文艺复兴时期的绘画形神观》、《欧洲十七和十八世纪的绘画形神观》、《欧洲十九世纪的绘画形神观》、《欧洲及美国二十世纪的绘画形神观》。下篇《中西绘画形神观的差异与相通》：第三章《中西绘画形神观的差异性》，共四节，如《文化背景所导致的形神观的差异》、《绘画体系所彰显的形神观的特征》；第四章《中西绘画形神观的相通性》、《绘画表现所体现的形神观的相通性》、《绘画精神所显示的形神观的相通性》、《文化冲撞所演绎的形神观的交融性》。前有《自序》，后有《结语》及《主要参考文献》。（王凤珠）

【中国画学谱】 中国画理法著作。王学仲著。新世界出版社 2007 年第一版。本书分为八篇：第一篇《中国画的特点》（学习体验、继承创作、画谱）；第二篇《立意、形神》（立意、形神、避忌）；第三篇《用笔》（执笔、笔法、皴法、苔点名称、线描）；第四篇《用墨》（墨法、避忌）；第五篇《用色》（着色方法、着色格式、色的处理）；第六篇《构图、透视》（构图、透视、画科、样式、题字、印章）；第七篇《临摹、托裱》（临摹、托裱）；第八篇《工具、材料》（笔墨、纸绢、砚、颜料、其他画具）。是一部学习和了解中国画的普及读物。（王凤珠）

【山水画画理】 中国画理法著作。陈玉圃著。海南出版社 2007 年第一版。本书分十章，分别为：概说、笔墨、构图、意境、炼形、修养、虚实、气韵、正见、画法。其中画法部分有十个小专题，分别是：皴法、树法、云水、风雨、雪月、屋宇及舟车人物、设色、透视、写生及创作、题款和用印等。书后有《作品赏析》。是书理论与实践相结合，多为作者长期创作经验与理论思考的甘苦之谈。（黄戈）

【文心后素——文人画艺术研究】 中国画论著。程明震著。东南大学出版社 2007 年 12 月第一版。全书分三章：《文人画的兴起与发展》（关于文人画的界定问题、文人画的兴起与苏轼的文人画观、董其昌的文人画观与明清文人画的反拨精神、石涛的一画论及其文人画思想）；《文人画的自律与他律》（山水、花鸟从人物中的分离与笔墨语言的独立发展、文人画与民间艺术的关系、文人画与院体画的关系）；《文人画的形态与比较》（工致秀润与荒疏简远——赵孟頫与倪云林、俗化与雅化——唐寅与仇英、同弊与乖时——虚谷与任颐）；《文人画的语言与结构》（笔墨与形象、笔墨与

书画、笔墨与意境)。结语:《文人画的正向价值与负面影响》。前有《绪论》。后有附论《中国画:交融、偏离、个性定位》。 (周积寅)

【从古典到现代——中国画学文献讲义】 中国画论著。徐建融著。上海书店出版社2008年第一版。全书分八讲:第一讲,六朝画学文献及相关问题(谢赫《古画品录》、宗炳、王微的山水画论著);第二讲,唐代画学文献及相关问题(张彦远《历代名画记》、朱景玄《唐朝名画录》);第三讲,宋代画学文献及相关问题(上)(郭若虚和邓椿的画史著述,山水画论著);第四讲,宋代画学文献及相关问题(下)(文人画论);第五讲,元代画学文献及相关问题;第六讲,明清画学文献及相关问题(上)(董其昌《画禅室随笔》);第七讲,明清画学文献及相关问题(中)(石涛《画语录》和"画跋");第八讲,明清画学文献及相关问题(下)(反面意见,二十世纪的反响)。书前有《序言》。 (金宝敬)

【传统艺术精神的守护与超越·石鲁"以神造型"绘画思想研究】 中国画论著。刘星著。陕西人民美术出版社2008年第一版。本书分上下篇:上编为作者2004年所写的博士学位论文:有《绪论》;分五章:《石鲁"以神造型"的提出》、《"以神造型"论之深入生活方法论》、《"以神造型"论之笔墨方法论》、《"以神造型"论之创新方法论:"临池变法"与"破体化法"》、《影响"以神造型"论形成的各因素分析》;《结语》。下编分三部分:《与阮荣春教授谈石鲁的绘画艺术》、《诽兮荣兮,以其奇兮——论石鲁兼论批评的原则性问题》、《〈关于传统精神的守护与超越·石鲁"以神造型"绘画思想研究〉的补充说明》。前有周积寅、孔六庆二《序》;后有附录:《石鲁绘画思想及影响其因素之变化年表》、《主要参考书目》及《后记》。 (王凤珠)

【苦乐斋书画论稿】 中国书画史论著作。周积寅著。中国文史出版社2008年第一版。本书选自1959年至2008年书画论稿一百四十六篇,分五个部分:《画论、画史研究》、《书画家·书画评》、《序跋》、《作品赏析》、《其他》。其中关于中国画论稿有:《中国古典人物画论试析》、《宋元书画鉴赏论阐释》、《关于中国画家艺术风格问题》、《金陵八家与画派》、《对郑板桥及其艺术的再认识》、《立足于传统基础上的创新》等。前有《自序》。 (王凤珠)

【古代画论】 中国画论著。彭莱编著。上海书店出版社2009年1月第一版。全书分十六章:《吉光片语——先秦至汉代的画论》、《传神写照——绘画理论的自觉》、《卧游畅神——山水画论的产生》、《六法品藻——画品的发端》、《神妙能逸——唐人画论与画品》、《意在笔先——张彦远〈历代名画记〉》、《心源造化——唐代山水画论》、《格法理趣——宋人画论、林泉高致——两宋山水画论》、《画史鉴裁——宋人画史》、《得于象外——两宋文人画论》、《胸中逸气——元人画论》、《宗古新变——明代画论一》、《画史宗脉——明代画论二》、《画学心法——清代画论一》、《正奇之变——清代画论二》。前有《导言》,后有《主要引用书目与参考书目》。 (王凤珠)

【傅抱石画学思想研究】 中国画论著。黄戈著。光明日报出版社2009年第一版。本书是作者以2007年所写的博士学位论文为基础修订成书。内容有绪论;《第一章,"文、人、画"三原则——傅抱石画学思想之内在特质;第二章,"思想变了,笔墨就不能不变"——傅抱石画学思想之外部因素;第三章,傅抱石画学思想之历史坐标;《结语》。前有徐善《〈傅抱石画学思想研究〉的启示(代序)》和周积寅《导师点评》;后有附录:《参考文献》、《附图》、《"傅抱石画学思想研究"发表论文总目》及《后记》。 (王凤珠)

【俞剑华美术史论集】 美术史论著作。周积寅、耿剑主编。东南大学出版社2009年第一版。本书收入俞剑华1924年至1964年出版、发表过的以及未发表过的美术史论文稿七十二篇,按年代次序编排而成。其中中国画论文稿有:《林风眠个人展会一瞥》、《国画通论》、《现代中国画坛的状况》、《画论蠡测》、《中国山水画之写生》、《画论罪言二十一则》、《今日国画家应有的觉醒》、《中国绘画之起源与动向》、《国画研究》、《七十五年来的国画》、《〈山水松石格〉研究》、《从黄君璧、傅抱石二教授画展论现代画画风之转变》、《元黄子久



现代·俞剑华《俞剑华美术史论集》

〈写山水诀〉商兑》、《清代绘画之特征》、《写形不难，写心惟难》、《行万里路，读万里路》、《逸笔草草不求形似》、《历代画论之搜集与整理》、《为我的画展说几句话》、《读艾青同志“谈中国画”》、《迁想妙得》、《从江苏历代绘画展览谈明清绘画》、《谈文人画》、《再谈文人画》、《花鸟画有没有阶级性》、《石涛画语录研究》、《历代对于王维的评价》、《画品的源流》、《山水画的理论体系》、《写真传神写心——漫谈中国人物画的特点》、《也谈王麓台画》、《王绂》、《“扬州八怪”的承先启后》、《以形写神——画论随笔》、《陈师曾》、《中国山水画的南北宗论》、《〈历代名画记〉导言》、《〈图画见闻志〉导言》等。作者对待古典画论既有发微探讨，又有自己独到的建树；关于二十世纪中国画中的许多问题，诸如传统与创新、临摹与写生、生活与创作、中西碰撞与融合问题等，紧贴时代，有感而发。前有编者《序》；后有《俞剑华年谱》增订本、《后记》。

（王凤珠）

【谢赫“六法”义正】 中国画论著。韩刚著。河北教育出版社2009年9月第一版。全书分十三章，对“六法”中的“生动”、“气”、“气韵”、“以‘气韵’品画”、“‘气韵’与‘生动’之关系”、“骨法用笔”、“应物象形”、“随类赋彩”、“经营位置”、“传移模写”、“‘六法’渊源”、“‘六法’关系”等加以义正，开头有《绪论》，有“解题”，“研究现状”及“研究立场与方法”。书前有林木《破千年之秘成一家之言——读韩刚〈谢赫“六法”义正〉》一文。

（王凤珠）

【中国古典艺术理论辑注】 中国古代艺术论著。周积寅、陈世宁主编。东南大学出版社2010年第一版。本书由《画论》（张玉彪辑注）、《书论》（史金城辑注）、《印论》（杨亮辑注）、《工艺美术论》（张玉彪辑注）、《乐论》（史金城辑注）、《剧论》（呼安泰辑注）凡六大部分组成。选录先秦至清末历代经典的能够反映艺术本质、特征、原理、规律的精采名篇、片段。条目文字艰深，注释力求通俗化。并以艺术门类为纲、艺论作者为目。先秦两汉时期作者行年、籍贯失考者，则以其著述名称为目。纲、目按朝代先后排列。其中入选的画论作者有：战国·庄周、韩非，西汉·刘安，东汉·王廷寿，三国魏·曹植，东晋·王廙、顾恺之，南朝宋·宗炳、王微，南齐·谢赫，北齐·刘昼，南朝陈·姚最，唐·王维、杜甫、张璪、符载、朱景玄、白居易、张彦远，五代后梁·荆浩，五代后蜀·欧阳炯，北宋·黄休复、欧阳修、韩琦、邵雍、沈括、郭若虚、苏轼、黄庭坚、晁说之、郭熙、董逌、韩拙，南宋·洪迈、罗大经，元·李衎、刘因、赵孟頫、汤垕、倪瓒，明·王履、王绂、吴宽、徐渭、李贽、高濂、董其昌、范允临、李日华、唐志契、顾凝远、沈颢、张岱，清·金圣叹、张风、龚贤、笪重光、恽寿平、原济、张庚、邹一桂、郑燮、王昱、方薰、蒋骥、布颜图、沈宗骞、董棨、钱杜、盛大士、邵梅臣、范玑、华琳、张式、戴熙、松年，凡七十七人。前有主编《序》。（王凤珠）

【论美术与美术家】 美术史论著作。左庄伟著。江苏文艺出版社2010年11月第一版。《江苏美术史论家文丛》之一。全书分二部分：《论美术》；《论美术家》。凡五十七篇。其中中国画论稿有《论中国绘画的民族性本质——中西绘画民族性比较研究》、《论中国画的艺术特征》、《中华民族绘画之神魂——文人画》、《论肖像画》、《论徐悲鸿精神·以“造化为师”永远不会过时》、《继古融西开今——论徐悲鸿学派从传统走向现代的花鸟画艺术》等。前有宋玉麟《总序》和作者《自序》。

（王凤珠）

【上下求索】 中国书画史论著。周积寅著。江苏文艺出版社2010年11月第一版。《江苏美术史论家文丛》之一。全书分五个部分：画史疏正、画论新解、画著序言、个案研究、治学之道。凡二十六篇。其中中国画论稿有：《二十世纪中国画的“制高点”》、《吴派的艺术特点》、《金陵八家与画派》、《中国画之本质特征》、《中国古典人物画论试析》、《宋元绘画鉴赏论阐释》、《中国画论中之“真”美》、《中国画论中之“奇”美》、《〈中国画艺术专史丛书〉总论》、《〈中国历代画论〉自序》、《〈中国画派研究丛书〉序》、《关于大师的随想》、《徐悲鸿中国画收藏观》、《龚贤绘画美学思想》、《倪瓒绘画美学思想》、《沈铨绘画美学思想》、《郑板桥绘画美学思想》、《八大山人研究中的几个问题》、《笔所未到气已吞——刘海粟的中国画》、《编写教材〈中国画论辑要〉的体会》、《我的郑板桥研究》等。前有宋玉麟《总序》、作者《自序》。（王凤珠）

【画学经纬】 中国美术史论著。马鸿增著。江苏文艺出版社2010年11月第一版。《江苏美术史论家文丛》之一。全书分四编：画派探究；画论解读；思潮辨析；美苑纵横。凡三十八篇。其中中

国画论稿有《山水画的“北派”“南派”与“北宗”“南宗”》、《“写画”美学观论纲》、《“意”论——晚唐张彦远的杰出贡献》、《〈笔法记〉、〈林泉高致〉的美学思想》、《“逸品”论的文化内涵》、《徐渭的大写意花鸟画理论》、《龚贤的“逸品”论》、《鲁迅美术思想论析》、《徐悲鸿写实主义思想体系的重新解读》、《发扬国光与欧西竞进——二十世纪初期刘海粟美术观评析》、《齐白石“似与不似之间”的重新解读》、《吕凤子〈中国画法研究〉评析》、《中国画的创新之路(三题)》、《中国画的三种形态与理论建构得失》、《呼唤“大写意”的新突破》、《现实主义精神与中国画的广阔前景》、《文化自觉与当代中国画的文化品格》等。前有宋玉麟《总序》,作者《自序》。后有附录《马鸿增学术年表》。(王凤珠)

【艺林探经】 美术史论著。丁涛著。江苏文艺出版社 2010 年 11 月第一版。《江苏美术史论家文丛》之一。全书共五部分:画史探踪;画评探究;创作探赜;画家探绩;学理探微。凡四十三篇。其中中国画论稿有:《谈郭熙〈林泉高致〉》、《“传神”理论的全面拓开——学习〈芥舟学画编〉有关著述》、《中国画创作与和谐社会建设》、《在中国画创作中呼唤经典作品》、《纵览刘海粟的学理识见》、《陈之佛花鸟画艺术的审美指向》、《理念·生活·技艺——徐悲鸿艺术解读要方》、《俞剑华〈山水画时代精神〉读得》等。前有宋玉麟《总序》、作者《我与美术史论的情缘》(代序)。(王凤珠)

【丹青论古今】 中国书画史论著。萧平著。江苏文艺出版社 2010 年 11 月第一版。《江苏美术史论家文丛》之一。全书分三部分:《研究与评论》、《收藏与鉴赏》、《随笔二章》。凡八十一篇。其中中国画论稿有:《明清肖像画的风格流派和形式》、《倪瓒的创造和影响》、《陈道复对于“吴门画派”的继承与超逸》、《龚贤的艺术道路》、《龚贤的传统渊源》、《笔墨——美的符号》、《傅抱石与传说》、《中国画改革的示范——〈悲鸿课徒稿画谱〉序》、《融化古今画常新——〈钱松喦画集〉序》、《苦学思变画长新——〈宋文治画集〉序》、《胸中一段奇——陆俨少艺术试论》著。前有宋玉麟《总序》、作者《自序》。(王凤珠)

【一画天开】 中国画史论著。黄鸿仪著。江苏文艺出版社 2010 年 11 月第一版。《江苏美术史论家文丛》之一。凡二十七篇。其中中国画论稿有:《中国画画家的灵魂熔铸》、《论中国画的内美》、《论中国画的程式》、《和谐文化中的中国画发展取向》、《图像时代中国画语境变换的思索》、《论花鸟画的形式美》、《论花鸟画的象征、寓意及其包容性》、《“岭南画派”研究》、《“扬州八怪”对现实的启示意义》、《傅抱石先生的美学思想》、《李可染与〈学艺五德〉》等。前有宋玉麟《总序》、作者《自序》。(王凤珠)

【艺术的眼睛】 美术史论著。许祖良著。江苏文艺出版社 2010 年 11 月第一版。《江苏美术史论家文丛》之一。全书分上下编:《〈历代名画记〉研究》;《艺术散论》。凡三十七篇。其中中国画论稿有:《书画本体“一”的解读》、《“神得一以灵”——释“守其神,专其一”》、《“以自然对自然”——与儒、道、佛、玄的不同》、《“拟太虚之体……画寸眸之明”——画家对自然与人的审美观照》、《“气韵”高于“形似”——释“以气韵求其画,则形似在其间矣”》、《绘画的“象人”说》、《“画有疏密二体”——画体风格论》、《绘画的“了”与“不了”论》、《绘画的用笔论》、《绘画的妙悟观》、《绘画美学范畴的建构》、《不是“危机感”而是“紧迫感”》、《山水审美与山水画创作》、《略论傅抱石的美术理论地位》、《论现实主义与中国画创作》、《大自然花鸟画创作论纲》、《论“笔墨也当随题材”》、《论折枝画与君子画、文人墨戏》等。前有宋玉麟《总序》,作者《从美术批评的历史说起——兼谈我的批评观》(代自序)。后有《后记》。(王凤珠)

【中国绘画风格论纲】 中国画论著。樊波著。江苏文艺出版社 2010 年 11 月第一版。《江苏美术史论家文丛》之一。全书分三编:《绘画风格理论及其历史演化》;《绘画风格个案考察》;《风格漫议》。凡四十七篇。其中重要的中国画论稿有《二十世纪中西绘画比较中的风格问题》、《魏晋南北朝绘画风格理论的自觉和确立》、《宋元绘画风格理论的重大发展》、《宋元山水画风格理论的建构》、《钩戟利剑面短而艳——张僧繇人物画语言与造型上的重大变革》、《笔墨与风格》、《“虚和清远”风格释义及其历史渊源与发展》、《俞剑华学派的学术风格》、《中国画“风格”侧议》等。前有宋玉麟《总序》、作者《自序》。(王凤珠)

【艺道宏微】 美术史论著。聂危谷著。江苏文艺出版社 2010 年 11 月第一版。《江苏美术史论

家文丛》之一。全书分六个部分:回眸艺术传统、观照中西融合、解读现实主义、剖析民族性与世界性、正视艺术与人文精神、反思艺术的当代性。凡三十五篇。其中中国画论稿有:《林风眠如何看待艺术传统》、《中西绘画大同论评析——兼探俞剑华学术思想的圆融境界》、《横跨两座巅峰的天桥——林风眠中西艺术调和论研究》、《中西画关系得失史鉴》、《论林风眠土洋互渗的艺术风格》、《徐悲鸿与二十世纪现实主义中国人物画的崛起》、《追求写实与写意互补的圆融境界》、《为人文而艺术——反思当代中国画人文精神之失落》、《媚俗伤骨——中国画流行病批评》等。前有宋玉麟《总序》、作者《自序》。（王凤珠）

【东西艺谭】 美术史论著。刘伟冬著。江苏文艺出版社 2010 年 11 月第一版。《江苏美术史论家文丛》之一。全书分四部分:外国美术史研究;中国美术史研究;对当下文化和艺术问题的一些思考;关于画家的评论。凡四十三篇。其中中国画论稿有:《欢宴的另一面——解析〈韩熙载夜宴图〉》、《〈宫乐图〉——关于中国传统绘画中空间表现的思考》、《花、蝶、犬、鹤和鸳鸯——〈簪花仕女图〉的性隐喻》、《从外显到内化——倪云林绘画图式和风格成因》、《不同的空间展示相异的叙事方式——有关中西绘画中空间表示的比较研究》等。前有宋玉麟《总序》,作者《自序》。（王凤珠）

附录一　中国画论研习工具书目

（一）辞典、字典

朱铸禹：《唐前画家人名辞典》，人民美术出版社，1961年。

朱铸禹：《唐宋画家人名辞典》，中国古典艺术出版社，1958年。



现代·朱铸禹编《中国历代画家人名辞典》

朱铸禹：《中国历代画家人名词典》，人民美术出版社，2003年。

周积寅，王凤珠：《中国历代画目大典》（战国至宋代卷、辽至元代卷），江苏教育出版社，2002年。



现代·周积寅、王凤珠编《中国历代画目大典》

伍蠡甫主编：《中国名画鉴赏辞典》，上海辞书出版社，1993年。

刘万朗主编：《中国书画辞典》，华文出版社，1990年。

郎绍君等主编：《中国书画鉴赏辞典》，中国青年出版社，1988年。

俞剑华编：《中国美术家人名辞典》，上海人民美术出版社，1981年。



现代·俞剑华编《中国美术家人名辞典》

沈柔坚主编：《中国美术辞典》，上海辞书出版社，1987年。

邵洛羊总主编：《中国美术大辞典》，上海辞书出版社，2002年。

薛锋等：《简明美术辞典》，黑龙江人民出版社，1982年。

《中国大百科全书·美术》（Ⅰ、Ⅱ），中国大百科全书出版社，1991年。

林树中等主编：《美术辞林》（中国绘画卷），陕西人民美术出版社，1995年。

[美]拉尔夫·迈耶著；罗永进，李劲，罗兴伟等译：《美术术语与技法辞典》，岭南美术出版社，

1992年。

路矧主编:《简明中国画辞典》,上海书画出版社,2004年。

路矧主编:《文房用品辞典》,上海书画出版社,2004年。

钱玉林,黄丽丽主编:《中国古代文化辞典》,齐鲁书社,1996年。

尤汪洋主编:《中国画技法全书》,河南美术出版社,2002年。

罗宗真,泰浩主编:《中华文物鉴赏》,江苏教育出版社,1990年。

高大伦等主编:《中国文物鉴赏辞典》,漓江出版社,1991年。

梁白泉主编:《国宝大观》,上海文化出版社,1990年。

谭正璧:《中国文学家辞典》,上海光明书局,1934年。

徐州师范学院中文系:《简明中国古典文学辞典》,江西人民出版社,1983年。

李衍柱等主编:《文学理论简明辞典》,山东教育出版社,1987年。

彭会资主编:《中国古典美学辞典》,广西教育出版社,1991年。

王向峰主编:《文艺美学辞典》,辽宁大学出版社,1987年。

王世德主编:《美学辞典》,知识出版社,1986年。

上海佛学书局:《实用佛学大辞典》,上海佛学书局,1934年。

任道斌主编:《佛教文化辞典》,浙江古籍出版社,1991年。

陈聿东主编:《佛教文化百科》(增订版),天津人民出版社,2005年第2版。

任继愈主编:《宗教辞典》,上海辞书出版社,1981年。

吴枫主编:《简明中国古籍辞典》,吉林文史出版社,1987年。

臧励和等:《中国古今地名大辞典》,上海商务印书馆,1931年。

复旦大学历史地理研究所:《中国历史地名辞典》,江西教育出版社,1986年。

国家文物事业管理局主编:《中国名胜词典》,上海辞书出版社,1981年。

臧励和等:《中国人名大辞典》,上海商务印书馆,1921年。

《辞源》,商务印书馆,1915年。

《辞海》,中华书局,1936年;上海辞书出版社,1979年。

清·张玉书等:《康熙字典》,中华书局,1958年。

《古代汉语大词典》,上海辞书出版社,2007年。

(二)年表

傅抱石:《中国美术年表》,商务印书馆,1935年。

洪再新:《中国美术史年表》,王伯敏主编《中国美术通史》第八卷第十一编附录,山东教育出版社,1996年。

刘兴珍:《年表索引卷》,王朝闻总主编《中国美术通史》,齐鲁书社、明天出版社,2000年。

奚传绩:《中外美术史大事对照年表》,江苏美术出版社,1988年。

郭味蕖:《宋元明清书画家年表》,中国古典艺术出版社,1958年。

刘九庵:《宋元明清书画家传世作品年表》,上海书画出版社,1997年。

徐邦达:《历代流传书画作品年表》,上海人民美术出版社,1963年。

徐邦达:《改订历代流传绘画编年表》,人民美术出版社,1995年。

王凤珠,周积寅:《扬州八怪书画年表》,江苏美术出版社,1992年。

姜亮夫:《历代人物年里碑传综表》,中华书局,1959年。

吴海林等:《中国历史人物生卒年表》,黑龙江人民出版社,1981年。

《中国历史年代简表》,文物出版社,1974年。

(三)索引

石同生等主编:《美术论文论著资料索引(1949—1990)》,天津人民美术出版社,2000年。

商承祚等:《中国历代书画篆刻家名号索引》,人民美术出版社,1960年。

[美]福开森:《历代著录画目》,金陵大学中国文化研究所,1934年。

中国古代书画鉴定组:《中国古代书画目录》第一册至第十册,文物出版社,1984～1993年。

[日]原田尾山:《日本现存中国名画目录》,大冢巧艺社,昭和十三年版;临川书店,昭和五十年。

[日]铃木敬:《中国绘画总合图录》第五卷总索引,日本株式会社平文社,1983年。

[日]户田祯佑,小川裕充:《中国绘画总合图录续编》第四卷总索引,东京大学出版社,2001年。


[美]福开森编《历代著录画目》


中国古代书画鉴定组编《中国古代书画目录》

陈乃乾:《室名·别号索引》,中华书局,1957年。

梁启雄:《二十四史传目引得》,中华书局,1936年。

《二十五史》刊行委员会:《二十五史人名索引》,中华书局,1935年。

(四)书目、书录

虞复:《历代中国画学著述录目》,朝花美术出版社,1958年。

温肇桐:《1912—1949美术理论书目》,上海人民美术出版社,1956年。

温肇桐:《1949—1979美术理论书目》,上海人民美术出版社,1983年。

吴辟疆:《有美草堂画学书目》,1933年。

余绍宋:《书画书录解题》,国立北平图书馆,1932年;浙江人民出版社,1982年。

温肇桐:《中国古代画论要籍简介》,天津人民美术出版社,1980年。

丁福保等:《四部总录艺术编》,商务印书馆,1957年。

谢巍:《中国画学著作考录》,上海书画出版社,1998年。

清·永瑢等:《四库全书总目提要》,商务印书馆,1933年。

张心澄:《伪书通考》,商务印书馆,1939年。

涂宗涛:《常用文史工具书简目》,陕西人民出版社,1975年。

朱一清:《文史工具书及其使用法》,中华书局,1979年。

(五)图表

《中国历史地图集》编辑组:《中国历史地图集》,中华地图学社,1974年。

清·黄本骥原编:《历代职官表》,中华书局上海编辑所编辑,中华书局,1965年。

叶子著:《中国历代画家图表》,上海人民美术出版社,2009年。

附录二　中国画论研究论文录目

（1908～2010）

金宝敬　辑选

1908年

黄宾虹:《宾虹论画》,《国粹学报》,1908年,第七册美术篇。

1917年

康有为:《万木草堂论画》,《万木草堂藏画目》中序言,1917年。

1918年

徐悲鸿:《中国画改良之方法》,《北京大学日刊》,1918年5月23日—25日。

1919年

吕澂:《美术革命》,《新青年》,第6卷第1号,1919年1月15日。

陈独秀:《美术革命——答吕澂》,《新青年》,第6卷第1号,1919年1月15日。

1920年

徐悲鸿:《中国画改良论》,《绘学杂志》,1920年第01期。

1923年

黄宾虹:《宾虹画语》,《民国日报》,1923年5月16日副刊《国学周刊》,第02期,及6月7日《国学周刊》,第04期。

刘海粟:《石涛与后期印象派》,《时事新报·学灯》,1923年8月25日。

1924年

乌以锋:《美术杂话》,《造型美术》,1924年第01期。

1925年

刘海粟:《昌国画》,《艺术》周刊,第130期,1925年12月19日。

1926年

黄宾虹:《国画分期学法》,《艺观》,1926年第01集。

黄宾虹:《沪滨古玩(书画)市场记》,《艺观画刊》,1926年第2号。

1928年

俞剑华:《国画通论》,《真美善》,第2卷第2号,1928年6月16日。

1929年

黄宾虹:《美展国画谈》,《艺观》,1929年第03期。

1932年

刘海粟:《石涛的艺术及其艺术论》,《画学月刊》,第1卷第01期,1932年9月1日。

1934年

黄宾虹:《国画非无益》,《国画月刊》,1934年1卷2期。

俞剑华:《画论蠡测》,《国画月刊》,第1卷第2、3期,1934年12月10日、1935年1月10日。

1935年

黄宾虹:《画法要旨》,《学艺》,1935年第14卷第01期。

黄宾虹:《中国山水画今昔之变迁》,《国画月刊》,1935年1卷第04期。

俞剑华:《中国山水画之写生》,《国画月刊》,1935

年1卷第04期。

黄宾虹:《论画宜取所长》,《国画月刊》,1935年1卷7期。

1936年

俞剑华:《画论罪言》,《国画》,1936年第1、2、3、5、6号。

宗白华:《论中西画法的渊源与基础》,《文艺丛刊》,1936年第01期。

宗白华:《中西画法所表现的空间意识》,《中国艺术丛刊》,1936年第01期。

黄宾虹:《沙田答问》,《学术世界》,1936年第1卷第12期。

王显诏:《国画创新应取的途径》,《中国美术会季刊》,1936年第03期。

1937年

俞剑华:《中国绘画之起源与动向》,《东方杂志》,1937年第07期。

1938年

俞剑华:《外师造化　中得心源》,《读书通讯》(半月刊),1938年第151期。

金绍城:《画学讲义(节选)》,《湖社月刊》,第21册,1938年7月。

1939年

徐悲鸿:《中西画的分野》,新加坡《星洲日报》,1939年2月12日。

徐悲鸿:《国画与临摹》,新加坡《星洲日报》,1939年4月20日。

俞剑华:《国画不进步之原因》,《兼明》,1939年创刊号。

1940年

黄宾虹:《画谈》,《中和月刊》,1940年1卷01—02期。

1946年

华辛若:《什么是国画的新途径》,《艺浪》,1946年第4卷第01期。

俞剑华:《元黄子久〈写山水诀〉商兑》,《东南日报》,1946年12月19日。

1947年

俞剑华:《〈山水松石格〉研究》,《雄风月刊》,第2卷第01期。1947年1月。

徐悲鸿:《造化为师》,《北平日报》,1947年3月27日。

俞剑华:《七十五年来的国画》,《申报》,1947年9月21日。

1948年

黄宾虹:《养生之道》,杭州《民报》副刊《艺风》,1948年8月1号。

黄宾虹:《国画之民学》,杭州《民报》副刊《艺风》,1948年8月22号第33期。

黄宾虹:《宾集论画录》,杭州《民报》副刊《艺风》,1948年10月24号。

俞剑华:《写形不难,写心惟难》,《读书通讯》,1948年第157期。

俞剑华:《行万里路,读万卷书》,《读书通讯》,1948年第159期。

俞剑华:《逸笔草草,不求形似》,《读书通讯》,1948年第162期。

1949年

俞剑华:《历代画论之搜集与整理》,《时代艺术》,1949年第01期。

1950年

王朝闻:《论传神》,《人民美术》,1950年第01期。

座谈会记录:《文人画与笔情墨趣》,《解放日报》,1950年第10期。

李可染:《谈中国画的改造》,《美术》,1950年第01期。

李桦:《改造中国画的基本问题——从思想的改造开始进而创造新的内容与形式》,《美术》,1950年第01期。

李可染:《谈中国画的改造》,《人民美术》,1950年创刊号。

李桦:《改造中国画的基本问题》,《人民美术》,1950年第01期。

1951年

罗家伦:《国画的意境和艺术》,《中央日报》,1951年第08期。

1953年

王朝闻:《面向生活——全国国画展览会观后》,

《人民日报》,1953年第09期。

郑振铎:《中国绘画的优良传统》,《文艺报》,1953年第21期。

王朝闻:《动人的古代绘画——故宫博物院绘画馆观后》,《人民日报》,1953年第11期。

凌绍夔:《中西绘画之本质基点器材与技法之同异》,《大陆杂志》,1953年第12期。

艾青:《谈中国画》,《文艺报》,1953年第15期。

1954年

王逊:《对目前国画创作的几点意见》,《美术》,1954年第07期。

凌绍夔:《谢赫六法》,《大陆杂志》,1954年第08期。

启功:《山水画"南北宗"问题的批判》,《美术》,1954年第10期。

莫朴:《谈学习中国绘画传统的问题》,《美术》,1954年第07期。

庄申:《中国山水画的起源》,《大陆杂志》,1954年第04期。

王逊:《对目前国画创作的几点意见——北京中国画研究会第二届展览会观后》,《美术》,1954年第08期。

1955年

洪毅然:《关于国画创作中的两个问题》,《美术》,1955年第03期。

邱石冥:《关于国画创作接受遗产的意见》,《美术》,1955年第01期。

线天长等:《对关于国画创作接受遗产的意见的商榷》,《美术》,1955年第02期。

徐燕荪:《对讨论国画创作接受遗产问题的我见》,《美术》,1955年第02期。

方既:《论对待民族遗产的保守观点》,《美术》,1955年第04期。

张仃:《关于国画创作继承优良传统问题》,《美术》,1955年第06期。

黄均:《从创作实践接受遗产问题》,《美术》,1955年第08期。

南京师范学院美术系四年级同学:《我们对继承民族优秀传统的意见》,《美术》,1955年第08期。

西北艺专美术系理论教研组:《关于国画创作接受遗产问题的讨论》,《美术》,1955年第08期。

综合稿:《对国画创作和接受遗产的意见》,《美术》,1955年第09期。

1956年

贺盾:《国画能否运用"六法论"的理论?》,《文汇报》,1956年第12期。

张伯驹:《谈文人画》,《文艺报》,1956年第12期。

阎丽川:《关于继承古代遗产发展民族形式绘画问题》,《河北师范学院学报》,1956年第01期。

秦仲文:《对于继承民族绘画遗产的一点意见》,《人民日报》,1956年10月10日。

秦仲文:《国画创作问题的商讨》,《美术》,1955年第03期。

庄尚严:《中国绘画的特质与欣赏》,《中央日报》,1956年第08期。

张秀楷:《一部卓越的民族古典画论——对"林泉高致"的艺术思想的评价》,《美术》,1956年第09期。

1957年

郑为:《顾恺之画论中的传神艺术》,《美术研究》,1957年第04期。

陈兆复:《关于顾恺之的画论》,《美术研究》,1957年第04期。

俞剑华:《迁想妙得》,《中国画》,1957年创刊号。

王益论:《从"传神写照"谈起》,《美术》,1957年第02期。

王静:《传神》,《美术》,1957年第07期。

李泽厚:《"意境"杂谈》,《光明日报》,1957年第06期。

张鹤云:《论花鸟画的徐黄二体》,《美术》,1957年第07期。

贺天健:《黄山派和黄山》,《人民日报》,1957年1月18日。

郑秉珊:《山水画"南北宗"的创说及其影响》,《美术研究》,1957年第03期。

李智超:《界画的发展和界画的构图研究》,《中国画》,1957年创刊号。

秦仲文:《从历史上谈书法和画法的关系》,《中国画》,1957年创刊号。

邓以蛰:《画法与书法的关系》,《美术》,1957年第05期。

齐敏柯:《绘画的特征问题》,《美术研究》,1957年第01期。

刘海粟:《谈中国画的特征》,《美术》,1957年第06期。

周原:《对"谈国画特点"的意见》,《美术》,1957年第05期。

成双:《两本关于国画的书》,《读书月报》,1957年

第06期。

易波:《关于中国画特点问题的意见》,《美术》,1957年第12期。

陈子奋:《关于中国画传统技法的几点体会》,《美术》,1957年第12期。

蒋兆和:《江丰对中国画虚无主义的观点》,《美术》,1957年第09期。

刘海粟:《谈中国画的特征》,《美术》,1957年第06期。

秦仲文:《中国画的特点》,《美术》,1957年第05期。

邱石冥:《创作讨论会上的扯皮》,《美术》,1957年第07期。

徐燕荪:《谈北京中国画研究会第三届画展所接触到的几个问题》,《美术》,1956年第07期。

董义方:《试论国画的特点》,《美术》,1957年第03期。

周原,易波:《对"试论国画的特点"的意见》,《美术》,1957年第12期。

1958年

黄均:《谈谈国画的优良传统》,《美术研究》,1958年第01期。

孙奇峰:《关于中国画的透视问题》,《美术》,1958年第01期。

熊纬书:《论中国画"计白当黑"与"咫尺万里"两特点》,《美术》,1958年第01期。

陈兆复:《中国画散点透视略说》,《中国画》,1958年第03期。

1959年

秦仲文:《画论选注——论顾陆张吴用笔[1]》,《美术》,1959年第06期。

秦仲文:《画论选注——传神记[1]》,《美术》,1959年第08期。

秦仲文:《论画六法》,《美术》,1959年第05期。

秦仲文:《画论选注——画筌》,《美术》,1959年第09期。

秦仲文:《画论选注——画筌(续)》,《美术》,1959年第12期。

张文俊:《学习中国画创作的体会》,《美术》,1959年第01期。

张文俊:《略谈国画的表现生活》,《文汇报》,1959年3月7日。

沈柔坚:《"不似之似"——谈绘画的艺术概括》,《文汇报》,1959年7月24日。

郭味蕖:《谈花鸟画的创作》,《人民日报》,1959年4月20日。

黄兰波:《也谈"论画以形似,见与儿童邻"》,《美术》,1959年第06期。

范曾:《从"逸笔草草,不求形似"想起的》,《美术》,1959年第06期。

徐邦达:《生动传神的明清"写真画"》,《文汇报》,1959年7月11日。

贺天健:《关于意境》,《美术》,1959年第05期。

李可染:《山水画的意境》,《人民日报》,1959年6月2日。

李智超:《绘画的风格》,《中国画》,1959年第04期。

徐邦达:《谈徐黄花鸟画派的一些问题》,《美术研究》,1959年第04期。

秦仲文:《近代中国画家与画派》,《美术研究》,1959年第04期。

熊纬书:《论"文人画"》,《美术》,1959年第03期。

潘絜兹:《也来谈"文人画"》,《美术》,1959年第04期。

王伯敏:《谈"文人画"的特点》,《美术》,1959年第06期。

俞剑华:《谈文人画》,《文汇报》,1959年6月11日。

罗赤子:《谈"文人画"的历史积极性与局限性》,《文汇报》,1959年6月30日。

孙奇峰:《试论苏东坡和倪云林兼论文人画》,《美术》,1959年第04期。

郭味蕖:《继承花鸟画的现实主义传统》,《文汇报》,1959年3月27日。

郭味蕖:《花鸟画技法的继承与革新》,《中国画》,1959年第06期。

孙奇峰:《关于民族传统中辩证法的运用》,《中国画》,1959年第12期。

史怡公:《张彦远对墨法的提出》,《中国画》,1959年第05期。

惠孝同:《山水画的设色法》,《中国画》,1959年第10期。

陈之佛:《就花鸟画的构图和设色来谈形式美》,《光明日报》,1959年1月11日。

范曾:《对石涛画论的几点体会》,《美术研究》,1959年第04期。

虞复:《读〈石涛画语录〉》,《中国画》,1959年第12期。

华夏:《“妙在似与不似之间”——读中国画如何克服“如实描写”的倾向》,《美术》,1959年第03期。

陈之佛:《花鸟画革新的道路》,《文汇报》,1959年5月11日。

卓然:《谈中国画的成就》,《美术研究》,1959年第03期。

易问耕:《谈中国画的题款》,《美术》,1959年第02期。

傅抱石:《政治挂了帅,笔墨就不同——从江苏省中国画展览会谈起》,《美术》,1959年第01期。

关松房:《中国画要放异彩》,《美术》,1959年第01期。

1960年

王伯敏:《黄宾虹画论研讨》,《美术研究》,1960年第01期。

蒋兆和:《人物画的造型基础与传统的表现规律》,《中国画》,1960年第02期。

徐书成:《中国画造型发展规律的初步探讨》,《中国画》,1960年第02期。

史怡公:《古代人物画的造型法则》,《中国画》,1960年第03期。

孙奇峰,王颂余:《谈国画构图的三远法》,《中国画》,1960年第04期。

段千湖:《对三远法的一点体会》,《中国画》,1960年第04期。

王伯敏:《中国画在布局与用色上的特点》,《中国画》,1960年第01期。

范曾:《读〈石涛画语录〉中的两个问题》,《中国画》,1960年第03期。

邱石冥:《论国画特征》,《内蒙古师院学报》,1960年第02期。

何帆:《欢迎标点注释本“中国画论丛刊”出版》,《美术》,1960年第04期。

叶浅予:《试谈中国画的色彩》,《美术研究》,1960年第01期。

1961年

贺天健:《画语别解两则》,《美术》,1961年第06期。

俞剑华:《画品的源流[画史随笔]》,《文汇报》,1961年4月15日。

吉:《中国画评品》,《美术》,1961年第04期。

俞剑华:《写真·传神·写心》,《解放日报》,1961年6月1日。

谢瑞阶:《中国肖像画“传神”简述》,《光明日报》,1961年8月14日。

钱江:《肖像画——传神之作——关于中国肖像画的故事》,《新民晚报》,1961年9月13日。

陈之佛:《中国画的“形似”与“神似”问题》,《新华日报》,1961年5月6日。

沈迈士:《试谈上海历代中国画的流派和风格》,《文汇报》,1961年3月15日。

秦仲文:《谈米芾父子画风》,《光明日报》,1961年3月28日。

应野平:《运笔有情——略谈花鸟画的时代风格》,《文汇报》,1961年6月7日。

王珂:《明代山水画的派别》,《美术》,1961年第04期。

王石城:《肖云从和“姑熟画派”》,《安徽日报》,1961年12月10日。

童书业:《清末上海画派的历史作用》,《光明日报》,1961年11月4日。

周原:《岭南画派》,《美术》,1961年第04期。

迟轲:《画与诗》,《美术》,1961年第03期。

陈友琴:《漫谈杜甫的题画诗》,《光明日报》,1961年7月2日。

管膏民:《中国绘画与书法、文学》,《光明日报》,1961年3月18日。

伍蠡甫:《题画》,《文汇报》,1961年10月1日。

金学智:《中国画的题跋及其他》,《文汇报》,1961年11月25日。

石楚青:《扬州八家的题记》,《文汇报》,1961年9月3日。

潘茂:《郑板桥题画》,《文汇报》,1961年11月23日。

钱君匋:《印章与绘画》,《文汇报》,1961年8月25日。

罗赤子:《中国山水画的理论体系及其发展》,《江海学刊》,1961年第05期。

张旭:《张彦远的〈历代名画记〉》,《河北美术》,1961年第06期。

伍蠡甫:《〈画语录〉札记》,《文汇报》,1961年10月7日。

黄兰波:《〈画谱〉与〈画语录〉最后定本说商榷》,《文汇报》,1961年7月7日。

江树峰:《金农论画》,《文汇报》,1961年7月9日。

倪贻德:《读潘天寿近作——试谈中国画诗、书、画、印的结合》,《美术》,1961年第03期。

1962年

伍蠡甫:《试论我国古代山水画对自然美的处理》,《学术月刊》,1962年第03期。

尤仁德:《谈古代作品里马的形象》,《河北美术》,1962年第10期。

祜曼:《中国画论中的形象问题——〈论神似及其他〉之一》,《光明日报》,1962年5月1日。

陈兆复:《话说“逸笔草草”》,《光明日报》,1962年10月10日。

温肇桐:《倪云林的“逸气”和“逸笔”》,《雨花》,1962年第11期。

陈之佛:《就花鸟画的构图和设色来谈形式美》,《光明日报》,1962年1月11日。

权秋农:《妙笔传神——“明清肖像画展览”观后》,《新华日报》,1962年4月29日。

孟兰亭:《关于国画笔墨传统》,《美术》,1962年第04期。

傅佐:《谈青绿山水》,《河北美术》,1962年第10期。

刘叶秋:《略谈诗书画的结合》,《文汇报》,1962年5月16日。

陈声聪:《画上的题识》,《新民晚报》,1962年4月3日。

陈声聪:《画上的款题》,《新民晚报》,1962年4月3日。

邵洛羊:《款题[绘事杂谈]》,《文汇报》,1962年4月10日。

许莘农:《“扬州八怪”的题画艺术》,《文汇报》,1962年4月25日。

邵洛羊:《钤印[绘事杂谈]》,《文汇报》,1962年5月22日。

温肇桐:《顾恺之《画云台山记》试论》,《文史哲》,1962年第04期。

南齐·谢赫撰,王珂注:《古画品录序》,《美术》,1962年第01期。

王伯敏:《读〈林泉高致〉一得》,《文汇报》,1962年6月15日。

宋·佚名撰,王珂注:《宣和画谱·花鸟叙论》,《美术》,1962年第05期。

郑拙庐:《〈画继〉杂谈》,《文汇报》,1962年9月8日。

南宋·罗大经撰,王珂注:《画马》,《美术》,1962年第06期。

明·唐志契撰,王珂注:《山水性情》,《美术》,1962年第04期。

倪贻德:《读〈苦瓜和尚画语录〉的一点体会》,《美术》,1962年第02期。

郑拙庐:《关于石涛〈画谱〉》,《文汇报》,1962年2月14日。

惠孝同:《漫谈中国画的形式美》,《光明日报》,1962年5月13日。

俞剑华:《以形写神——画论随笔》,《美术》,1962年第02期。

贺天健:《中国山水画的美学问题》,《美术》,1962年第01期。

黄纯尧:《顾恺之画论研究及评价》,《美术》,1962年第03期。

黄纯尧:《顾恺之画论研究及评价(续完)》,《美术》,1962年第05期。

1963年

罗赤子:《中国古典人物画创作理论试探》,《江海学刊》,1963年第03期。

庞安福:《“无法而法”——〈石涛画语录〉随感》,《河北美术》,1963年第07、08期。

段炳果:《古代绘画中的农民形象初探》,《河北美术》,1963年第07、08期。

潘絜兹:《我国古代人物画的传神》,《美术》,1963年第02期。

王伯敏:《“以形写神”与“遗貌取神”》,《文汇报》,1963年1月8日。

程至的:《关于意境》,《美术》,1963年第04期。

左海:《郑板桥和板桥体》,《光明日报》,1963年11月21日。

黄可:《清代中叶的“上海画派”——介绍〈上海名家画稿〉》,《新民晚报》,1963年4月24日。

罗赤子:《院体画的艺术特点和院内外的斗争》,《江海学刊》,1963年第10期。

黄笃维:《对中国画继承传统与革新的看法》,《美术》,1963年第03期。

李智超:《国画的构图规律》,《河北美术》,1963年第07、08期。

时彬:《中国古画上的颜料》,《北京晚报》,1963年3月13日。

迟轲:《关于图画中的题辞、纪年、印章》,《羊城晚报》,1963年5月9日。

温肇桐:《读荆浩〈笔法记〉》,《河北美术》,1963年第11、12期。

北宋·黄休复撰,王珂注:《四格》,《美术》,1963年第01期。

北宋·刘道醇撰，王珂注：《圣朝名画评》，《美术》，1963年第01期。

南宋·陈郁撰，王珂注：《论写心》，《美术》，1963年第02期。

明·王履撰，王珂注：《华山图序》，《美术》，1963年第03期。

孺子：《雅俗共赏》，《广西日报》，1963年7月3日。

郑为：《论古代花鸟画的源流及发展》，《文物》，1963年第10期。

黄笃维：《对中国画继承传统与革新的看法》，《美术》，1963年第03期。

周韶华，刘纲纪：《略论中国画的笔墨与推陈出新》，《美术》，1963年第02期。

周韶华，刘纲纪：《略论中国画的笔墨与推陈出新（续完）》，《美术》，1963年第03期。

《关于中国画的创新与笔墨问题——来稿综述》，《美术》，1963年第01期。

1964年

鲍少游：《中国画的创作》，《文学世界》，1964年第04期。

李醒尘，叶朗：《意境与艺术美》，《美术》，1964年第02期。

谢稚柳：《郭熙画派叙论》，《文物精华》，1964年第03期。

郑秉珊：《新安画派概况》，《中央日报》，1964年6月11日。

孙筱祥：《中国山水画论中有关园林布局理论的探讨》，《园艺学报》，1964年第01期。

张蔷：《绘画的最高要求是"形神兼备"么?》，《美术》，1964年第01期。

1966年

何勇仁：《石涛的艺术理论及其影响力》，《现代学苑》，1966年第07期。

1968年

马白水：《中西绘画的特征》，《东西文化》，1968年第15期。

1969年

高准：《元代至明代中叶的绘画流派与风格》，《中央日报》，1969年10月11、12、13日。

高准：《晚明及清代的绘画流派与风格》，《大陆杂志》，1969年第09期。

姚梦谷：《中国绘画的意境》，《新民晚报》，1969年8月18日。

张燕云：《中西绘画演变之研究》，《东西文化》，1968年第25期。

1974年

陈士文：《中西画学与画人》，《明报》，1974年第09期。

蒋彝：《中国人物画的源流及其演进》，《明报》，1973年第08期。

杜学知：《论中西画的接触与融合》，《中央日报》，1971年4月29日。

1975年

刘江：《略谈绘画上的题记与印章》，《美术学报》，1975年第02期。

王世昭：《从清宫纨扇看中国画与西洋画》，《明报》，1975年第09期。

1976年

高美庆：《〈石涛画语录〉探源——自我观念在艺术与自然中凸显》，《中国文化研究所学报》，1976年第12期。

1977年

陈明玉：《中国山水画与老庄思想》，《文史哲》，1977年第26期。

周积寅，马鸿增：《鲁迅论中国画——学习鲁迅关于中国画遗产批判继承的论述的体会》，《江苏画刊》，1977年第01期。

1978年

张光福：《我国古代绘画理论中的形象思维问题》，《中央民族学院学报》，1978年第02期。

潘天寿：《中国传统绘画的风格特点》，《美术》，1978年第06期。

谢稚柳：《形象思维和笔墨》，《美术丛刊》，1978年第03期。

金晓东：《细密·凝思·妙笔——读郑板桥题画竹有感》，《文汇报》，1978年11月5日。

刘汝醴：《〈述画记〉和其作者孙畅之》，《南京艺术学院学报》，1978年第01期。

宋·郭熙撰，温肇桐注：《〈林泉高致〉选注》，《美术丛刊》，1978年第01期。

明·王履撰，洪桥，许祖良注：《华山图序》，《江苏画刊》，1978年第04期。

明·唐志契撰，洪桥，许祖良注：《〈绘事微言〉两则》，《江苏画刊》，1978年第03期。

清·沈宗骞撰，洪桥，许祖良注译：《芥舟学画编——选一》，《江苏画刊》，1978年第05期。

左庄伟：《中国画"意境"琐谈》，《南京师大学报》(社会科学版)，1978年第02期。

左庄伟：《浅谈中国画的"意境"》，《南京艺术学院学报》(音乐与表演版)，1978年第01期。

温肇桐：《评石涛《画语录》》，《南京艺术学院学报》(音乐与表演版)，1978年第01期。

《中国古代画史著作简介(一)》，《南京艺术学院学报》(音乐与表演版)，1978年第01期。

1979年

薛永年：《荆浩《笔法记》的理论成就》，《美术研究》，1979年第02期。

王逊：《苏轼和宋代文人画》，《美术研究》，1979年第01期。

杨仁恺：《师造化师传统贵在创新》，《辽宁画报》，1979年第04期。

杨建侯：《论郑板桥的"眼中之竹"、"胸中之竹"、"手中之竹"》，《美术家》，1979年第10期。

方增先：《中国人物画的造型问题》，《美术丛刊》，1979年第07期。

李松：《写心惟难——宋人〈折槛图〉介绍》，《美术》，1979年第03期。

刘曦林：《写真·传神·写心》，《美术研究》，1979年第04期。

周积寅：《贵在传神》，《新华日报》，1979年4月29日。

陈兆复：《谈中国画的观察方法和装饰风》，《美术》，1979年第07期。

郑为：《个性、识见和风格》，《美术研究》，1979年第04期。

周积寅：《曾鲸和"波臣派"》，《南京艺术学院学报》，1979年第02期。

冯伯衡：《高剑父和岭南画派》，《美术研究》，1979年第04期。

洪毅然：《关于文人画》，《美术研究》，1979年第04期。

王逊：《苏轼和宋代文人画》，《美术研究》，1979年第01期。

王守智：《就写意画派问题与蔡若虹同志商榷》，《美术》，1979年第04期。

刘海粟：《中国画的继承和创新》，《南京艺术学院学报》，1979年第01期。

鲍汉青：《中国画的章法布局》，《南京博物院集刊》，1979年。

詹福瑞：《从中国画的"空白"说起》，《河北大学学报》，1979年第01期。

刘凌沧：《中国重彩人物画技法的演变》，《美术研究》，1979年第01期。

潘絜兹：《复兴工笔重彩画的殷切期望》，《美术》，1979年第05期。

伍蠡甫：《试论画中有诗》，《文艺论丛》，1979年第09期。

王伯敏：《谈李白和杜甫的两首论画诗》，《南京艺术学院学报》，1979年第01期。

于风：《从杜甫的题画诗谈艺术欣赏》，《美术学报(创刊号)》，1979年。

邵劲之：《诗书画印熔铸一炉的中国画》，《湖北日报》，1979年8月12日。

王伯敏：《李嗣真《续画品录》辨》，《美术研究》，1979年第04期。

金维诺：《〈历代名画记〉与〈唐朝名画录〉》，《美术研究》，1979年第02期。

薛永年：《荆浩〈笔法记〉的理论成就》，《美术研究》，1979年第02期。

宋·沈括撰，俞剑华评注：《〈梦溪笔谈〉论画一则》，《江苏画刊》，1979年第01期。

薄松年，陈少丰：《读〈林泉高致·画记〉札记》，《美术研究》，1979年第03期。

清·恽寿平撰，俞剑华评注：《〈南田画跋〉三则》，《江苏画刊》，1979年第04期。

清·郑燮撰，俞剑华评注：《论画竹》，《江苏画刊》，1979年第02期。

金克木：《印度的绘画六支和中国的绘画六法》，《读书》，1979年第05期。

江丰：《关于中国画问题的一封信》，《美术》，1979年第12期。

石鲁：《谈中国画问题》，《美术通讯》，1979年第10期。

1980年

丁涛：《"传神"理论的全面开拓——学习〈芥舟学画编〉有关著述》，《南京艺术学院学报》(音乐与表演版)，1980年第02期。

季寿荣：《杜甫题画诗选注》，《美术》，1980年第

09 期。

薛永年:《〈画筌〉浅析》,《美术研究》,1980 年第 01 期。

艾中信:《山水花鸟画与审美教育——观潘天寿书画展随感》,《美术研究》,1980 年第 03 期。

夏硕琦:《“中国人物画创作问题”讨论会记谈》,《美术》,1980 年第 05 期。

丁未生:《中国画创作中一个值得研究的问题》,《美术》,1980 年第 11 期。

丁兆成:《对中国画创作的两点看法》,《美术》,1980 年第 12 期。

诸斌杰:《“胸有成竹”和“胸无成竹”》,《光明日报》,1980 年 1 月 20 日。

丁涛:《“传神”理论的全面开拓——学习》,《南京艺术学院学报》,1980 年第 02 期。

王泷:《顾恺之的〈传神论〉》,《美术研究》,1980 年第 03 期。

张安治:《形与神》,《美术研究》,1980 年第 01 期。

白戈:《“形”、“神”辨(随感录)》,《江苏画刊》,1980 年第 03 期。

兰华增:《说意境》,《文艺研究》,1980 年第 01 期。

蒲震元:《写川欲浪,图石疑云——浅谈意境兼评几种流行的说法》,《文艺研究》,1980 年第 05 期。

陈兆复:《契丹族画家胡瓌和北方草原画派》,《美术研究》,1980 年第 03 期。

邵洛羊:《漫谈岭南画派》,《艺术世界》,1980 年第 05 期。

崔锦,孙宝发:《从“四王”作品中借鉴些什幺?》,《美术》,1980 年第 08 期。

李可染:《生活·传统·修养》,《美术》,1980 年第 05 期。

潘天寿:《谈中国画的布局》,《美术丛刊》,1980 年第 09 期。

王伯敏:《中国山水画“七观法”刍言》,《新美术》,1980 年第 02 期。

郭味蕖:《写意花鸟画的构图与赋彩》,《美术研究》,1980 年第 02 期。

袁珑:《中国传统绘画的透视应用》,《山西大学学报》,1980 年第 01 期。

潘絜兹:《工笔重彩画问题探讨》,《美术研究》,1980 年第 03 期。

刘凌沧:《重彩画浅谈》,《美术研究》,1980 年第 03 期。

伍蠡甫:《试论诗与画》,《文艺论丛》,1980 年第 09 辑。

韩成武:《谈杜甫咏画题画诗》,《河北大学学报》,1980 年第 04 期。

周蔚祖:《题画》,《书法研究》,1980 年第 10 期。

薛永年:《〈画筌〉浅析》,《美术研究》,1980 年第 01 期。

叶朗:《〈石涛画语录·尊受章〉的解释问题》,《美术研究》,1980 年第 04 期。

清·沈宗骞撰,洪桥,许祖良注译:《芥舟学画编·人物琐论》,《江苏画刊》,1980 年第 06 期。

李泽厚:《宋元山水画的三种意境》,《学术月刊》,1980 年第 02 期。

乌叔养:《中西绘画的造型规律及其表现效果》,《美苑》,1980 年创刊号。

侗赓:《中国画几个问题的我见》,《美术》,1980 年第 06 期。

1981 年

王逊:《郭熙的〈林泉高致〉》,《美术》,1981 年第 05 期。

王逊:《郭熙的〈林泉高致〉(续完)》,《美术》,1981 年第 06 期。

张戴天:《郭熙“神与俱成”的创作思想》,《吉林艺术学院学报》,1981 年。

范景中:《谢赫的“骨法”论》,《新美术》,1981 年第 03 期。

《谢赫“六法”新解》,《文艺理论研究》,1981 年第 02 期。

温肇桐,丁涛:《谈郭熙〈林泉高致〉》,《南京艺术学院学报》(音乐与表演版),1981 年第 02 期。

吴晓玲:《浅谈苏轼绘画中的形神说》,《福建师大学报》(哲学社会科学版),1981 年第 03 期。

陈高华:《夏文彦和〈图绘宝鉴〉》,《美术研究》,1981 年第 04 期。

郑板桥:《郑板桥论画竹》,《新美术》,1981 年第 03 期。

王琦:《鲁迅论美术的功能》,《美苑》,1981 年第 02 期。

周积寅,马鸿增:《鲁迅与中国画遗产》,《新美术》,1981 年第 03 期。

唐云等:《国画家谈国画创作》,《朵云》,1981 年第 01 集。

姚有信:《谈当前中国画创作问题》,《中国画》,1981 年第 01 期。

丁立镇:《外师造化,中得心源》,《新美术》,1981 年第 01 期。

汤麟:《风格、创新、形式美——读谢赫“六法”一得》,《中国画研究》,1981年第01期。

陈天龙:《形是一切吗?》,《新美术》,1981年第01期。

袁烈洲:《发扬中国画“以形写神”的优秀传统——与王肇民先生商榷》,《南京艺术学院学报》,1981年第03期。

张安治:《形、神与其他》,《中国书画》,1981年第08期。

《对意境的两种不同的理解》,《新美术》,1981年第01期。

万青力:《论“意境”》,《中国画研究》,1981年第01期。

卢沉:《风格的探索和中国画的现代化》,《美术研究》,1981年第02期。

张蔷:《灵苗各自探》,《朵云》,1981年第01集。

林凡:《关于北派山水画》,《中国画》,1981年第01期。

周积寅:《浙派和吴派》,《江苏画刊》,1981年第02期。

温肇桐:《恽寿平的艺术与常州派花卉画》,《江苏画刊》,1981年第03期。

聂崇正:《明代的宫廷绘画和画家》,《中国美术》,1981年第02期。

朱谭:《谈中国画的传统》,《美术研究》,1981年第02期。

张千一:《现代美术与国画传统》,《朵云》,1981年第01集。

谢稚柳:《借鉴——绘画艺术的主要基础之一》,《朵云》,1981年第01集。

翁如兰:《什幺是中国画传统》,《朵云》,1981年第02集。

李松:《继承传统的道路》,《江苏画刊》,1981年第06期、1982年第01期。

毕克官:《认真研究民间年画传统》,《美术史论丛刊》,1981年第01辑。

罗祺:《师古人、师造化与出新》,《朵云》,1981年第01集。

姚梦谷:《中国画人的修养层次》,《国立历史博物馆馆刊》,1981年第12期。

樊莘森、高若海:《从“仰画飞檐”和“以大观小”的论争谈起》,《文艺研究》,1981年第01期。

韩国榛:《中国画传统用笔浅析》,《美术研究》,1981年第02期。

王伯敏:《中国画的水法》,《新美术》,1981年第02期。

朱振庚:《浅谈中国画用笔》,《美术研究》,1981年第03期。

蒋玄怡:《中国绘画颜料》,《朵云》,1982年第02集。

潘天寿:《中国画的色彩和造型的特点》,《新美术》,1981年第01期。

周昌谷:《国画色彩的对比与调和》,《美术丛刊》,1981年第15期。

楼家本:《现代“重彩画”试探》,《美术研究》,1981年第01期。

陈肃:《诗画相济》,《文艺报》,1981年第05期。

陈肃:《再论诗画相济》,《中国画研究》,1981年第01期。

潘旭澜:《诗画本一律——艺术断想》,《文艺报》,1981年第08期。

王振德,赵沛霖:《李白论画诗中的艺术见解》,《美术研究》,1981年第02期。

季寿荣:《从杜甫的题画诗看唐代几位画家的创作风貌》,《美术研究》,1981年第02期。

张安治:《“书画同源”辨》,《中国画》,1981年第01期。

陈绶祥:《书画同源与诗画同体》,《朵云》,1981年第01集。

周宗岱:《书与画的用笔》,《朵云》,1981年第01集。

关和璋:《书法与绘画的艺术共性》,《内蒙古日报》,1981年2月26日。

王宏建:《中国早期画论的理性主义》,《美术研究》,1981年第01期。

王宏建:《试论六朝画家关于现实美的思想》,《美术研究》,1981年第1、3期。

肖文苑:《杜甫论画》,《吉林大学社会科学学报》,1981年第01期。

邢志善:《沈括的美术见解一析——梦溪笔谈中关于美术的论述》,《美苑》,1981年第03期。

王逊:《郭熙的〈林泉高致〉》,《美术》,1981年第5、6期。

温肇桐:《谈〈林泉高致〉》,《南京艺术学院学报》,1981年第03期。

陈高华:《夏文彦和〈图绘宝鉴〉》,《美术研究》,1981年第04期。

郑为:《石涛〈画谱〉发微》,《上海博物馆馆刊》,1981年第01期。

徐纪昌:《浅析石涛“一画论”》,《上海师范大学学

报》(哲学社会科学版),1981年第02期。

刘长久:《石涛美学思想初探》,《四川师院学报》,1981年第03期。

胡健:《〈石涛画语录〉与〈罗丹艺术论〉之比较》,《淮阴师专学报》,1981年第04期。

清·布颜图撰,洪桥,斯夫注译:《画学心法问答》,《江苏画刊》,1981年第4、6期。

王肇民:《画语拾零(按:文中有“形是一切”的观点)》,《美术》,1981年第06期。

杜键:《也谈形式与内容》,《美术研究》,1981年第04期。

李福顺:《怎样欣赏中国画》,《百科知识》,1981年第08期。

潘公凯:《中西绘画要拉开距离》,《中国画研究》,1981年第01期。

郑为:《后期印象派与东方绘画》,《美术研究》,1981年第03期。

钱今凡:《移情与抽象——中国画两条基本原理》,《美术》,1981年第11期。

罗祺:《师古人、师造化与出新》,《朵云》,1981年第01集。

吴戈:《中国画论中的形象问题》,《吉林大学社会科学学报》,1981年第03期。

叶浅予:《〈中国画研究〉再版序言——致作者的一封信》,《美术》,1981年第09期。

王朝闻:《再再探索》,《文艺研究》,1981年第01期。

潘旭澜:《“无法而法”和“不似似之”——兼谈石涛画论的创新精神》,《学术月刊》,1981年第01期。

令狐彪:《关于宋代“画学”》,《美术研究》,1981年第01期。

刘汝醴:《论国画的发展和“瞎发展”》,《南京艺术学院学报》,1981年第03期。

1982年

陈望衡:《以形写神——谈形象与美》,《文艺理论研究》,1982年第04期。

简繁:《形神辩证谈——试论〈芥舟学画编〉“传神总论”中的形而上学观点》,《南京艺术学院学报》(音乐与表演版),1982年第04期。

葛晓音:《王维·神韵说·南宗画——兼论唐代以后中国诗画艺术标准的演变》,《文学评论》,1982年第01期。

洪毅然:《石涛〈画语录〉末章试释》,《西北师大学报》(社会科学版),1982年第03期。

薛永年:《石涛“蒙养生活”解》,《美术研究》,1982年第01期。

张振维:《浑厚华滋,刚健婀娜——回忆黄宾虹老师论画片断》,《新美术》,1982年第04期。

笳咏:《花鸟画功能散想》,《艺术世界》,1982年第06期。

张安治:《中国画的“变”》,《美术》,1982年第06期。

阎丽川:《从传神到写意》,《迎春花》,1982年第01期。

鲁慕迅:《谈谈中国画的气》,《美术》,1982年第10、11期。

杜哲森:《倪云林“逸气”说试析》,《朵云》,1982年第04集。

张之光:《“气韵”平话》,《美术》,1982年第07期。

洪毅然:《“气韵”新解》,《艺苑》,1982年第04期。

夏硕琦:《意境是山水画的灵魂》,《书与画》,1982年第01期。

晁楣:《意境的求索》,《美苑》,1982年第01期。

方骏:《人物画意境琐谈》,《艺苑》,1982年第02期。

薛永年:《关于意境》,《中国书画》,1982年第07期。

陈从周:《画中求画不如画外求画》,《朵云》,1982年第01集。

汤麟:《风格·创新·形式美》,《中国画研究》,1982年第01期。

陈振国:《风格即“我”浅论》,《中国画研究》,1982年第02期。

令狐彪:《“徐、黄二体之争”辨析》,《美术研究》,1982年第03期。

陈大羽:《“扬州八怪”的艺术风格》,《美术纵横》,1982年第01期。

允尧:《武林画派与蓝氏一门》,《艺苑掇英》,1982年第18期。

迟轲:《岭南派》,《中国美术》,1982年第01期。

笳咏:《关于“长安画派”》,《中国画》,1982年第01期。

刘汝醴:《南北宗绘画美学的对立》,《艺苑》,1982年第04期。

张安治:《论中国文人画》,《中国画研究》,1982年第01期。

陈衡恪:《文人画的价值》,《中国画研究》,1982年第01期。

陈亚平:《文人画资料选辑》,《中国画研究》,1982

年第01期。

施闽:《文人画的滥觞和早期发展》,《美术研究》,1982年第02期。

穆益勤:《明代宫廷院体与浙派绘画》,《艺苑掇英》,1982年第13期。

周积寅:《略述传统绘画的继承与发展》,《江苏画刊》,1982年第02期。

郎绍君:《两条借鉴之路——试谈中国画的出新》,《美术》,1982年第07期。

张士增:《我对文人画传统的几点想法》,《美术》,1982年第07期。

顾鹤冲:《怎样理解"国画传统"》,《朵云》,1982年第04集。

吴衍休:《画家与人品》,《中国画》,1982年第03期。

刘凌沧:《中国画构图举偶》,《中国画》,1982年第03期。

贾宝珉:《"构图法则"浅说》,《迎春花》,1982年第03期。

王伯敏:《中国山水画的"六远"》,《中国画》,1982年第01期。

陈绶祥:《近大远小,以大观小,变时变空——中国画透视刍议》,《美术》,1982年第07期。

姚耕云:《山水画透视之我见》,《新美术》,1982年第04期。

王克文:《山水画取景的基本法则——"三远法"》,《书与画》,1982年第01期。

钟家骥:《谈"笔力"》,《美术研究》,1982年第01期。

挥奇:《谈笔》,《中国画》,1982年第01期。

于希宁:《从中国画的用笔谈起》,《中国画研究》,1982年第02期。

董寿平:《谈破墨与泼墨》,《中国画》,1982年第01期。

黄昌中:《谈中国画的笔墨》,《朵云》,1982年第03集。

冯祖延:《中国画的传统实质不是"笔墨"》,《朵云》,1982年第03集。

江文湛:《浅谈笔墨的抽象美》,《美术》,1982年第07期。

林薇:《浅论中国画色调中的几个问题》,《美苑》,1982年第03期。

楼家本:《谈"重彩画"》,《朵云》,1982年第02集。

祝大年:《工笔重彩画创新问题探讨》,《中国画》,1982年第04期。

钱钟书:《中国诗与中国画》,《中国画研究》,1982年第01期。

周宗岱:《诗意从何而来——联想的妙用》,《艺术世界》,1982年第02期。

朱希祥:《因诗作画和绘画命题》,《艺术世界》,1982年第03期。

代秀:《诗画相济》,《文汇报》,1982年4月20日。

田心:《"诗中画"与"画中诗"》,《艺术世界》,1982年第05期。

颜运桢:《略谈诗画合璧》,《广西美术》,1982年第05期。

许亮:《诗画互补浅议》,《美育》,1982年第05期。

郎绍君:《宋画的诗意》,《朵云》,1982年第04集。

孙克:《诗画本一律,天工与清新——苏轼艺术观的再认识》,《美术研究》,1982年第01期。

王天民:《"书画同源"新探》,《书与画》,1982年第01期。

邓白:《中国画论初探(一、二)》,《中国画研究》,1982年第01、02期。

王宏建:《试论六朝画家关于艺术美的思想》,《美术论集》,1982年第01辑。

陈缦祥:《今存顾恺之画论的辩名》,《美术史论丛刊》,1982年第02辑。

赵有声:《从骨法论到生气说——顾恺之绘画思想试探》,《西南师范学院学报》,1982年第02期。

李福顺:《宗炳〈画山水序〉简析》,《美术史论丛刊》,1982年第02辑。

孙祖白:《〈历代名画记〉校注》,《朵云》,1982年第05、11集,1983年第05集。

吴甲丰:《宗像清彦〈荆浩笔法记研究〉评价》,《美术史论丛刊》,1982年第02辑。

徐书成:《苏东坡作画与论画》,《美术史论丛刊》,1982年第02辑。

徐书成:《苏轼的绘画思想》,《朵云》,1982年第11集。

[日]铃木敬:《〈林泉高致集·画记〉与郭熙》,《美术研究》,1982年第04期。

葛路:《宋代画论中反映的文人审美观》,《美术史论丛刊》,1982年第02辑。

薛永年:《追本溯源,去故就新——试论王履的绘画思想》,《美术论集》,1982年第01辑。

蔡星仪:《写神·传韵·摄情论——恽寿平的美学观》,《朵云》,1982年第11集。

周谷城:《所谓意境》,《艺术世界》,1982年第02期。

李弗莘:《雅俗观刍议(中国绘画艺术随笔之一)》,《集美师专学报》,1982年第03期。

钟健:《从"外师造化,中得心源"所想到的——谈中西绘画"再现"与"表现"的差异》,《武汉师院汉口分院学报》,1982年第02期。

公度:《略论绘画的本质》,《武汉师院汉口分院学报》,1982年第03、04期。

程至的:《谈艺术的自我和情感》,《中国画研究》,1982年第02期。

王宏建:《王微论"致"与"情"》,《中国画》,1982年第04期。

徐书城:《山水画起源辨》,《美术史论丛刊》,1982年第04辑。

刘汝醴:《谈中国画的发展》,《中国画》,1982年第01期。

毛莉莲:《眼中竹、胸中竹、手中竹》,《电影艺术》,1982年第11期。

王宏建:《中国早期画论的理性主义》,《美术研究》,1982年第02期。

万青力:《吴作人的艺术格调》,《美术研究》,1982年第01期。

刘继潮:《"以神写形"试析》,《美术》,1982年第07期。

郎绍君:《早期文人写意三题——兼谈苏轼的绘画美学思想》,《文艺研究》,1982年第03期。

薄松年,陈少丰:《郭熙父子与〈林泉高致〉》,《美术研究》,1982年第04期。

何国治:《意匠惨澹经营中——介绍杜甫〈丹青引·赠曹将军霸〉》,《学习与研究》,1982年第09期。

周积寅:《论奇——中国画艺术美之一》,《南京艺术学院学报》(音乐与表演版),1982年第04期。

杨杰昌,陈少丰:《试谈中国画的临摹》,《西安美院学报》,1982年第02期。

张振华:《此时无声胜有声——浅谈中国画中的空白》,《南京艺术学院学报》(音乐与表演版),1982年第02期。

齐凤阁:《谈传神论对中国画的消极影响》,《东北师大学报》,1982年第03期。

《"传神论"对中国画亦有其消极影响》,《文艺理论研究》,1982年第03期。

林薇:《浅论中国画色调中的几个问题》,《美苑》,1982年第03期。

杨身源:《写意篇——读中国画论扎记》,《美苑》,1982年第03期。

韦自强:《浅谈中国画与诗、书的关系》,《西北师大学报》(社会科学版),1982年第04期。

茹桂:《中国画的诗情说》,《西安美院学报》,1982年第01期。

沈柔坚:《中国画继承与创新随感》,《新美术》,1982年第01期。

刘品三:《漫谈中国画中的题款和印章》,《江西历史文物》,1982年第01期。

1983年

王泷:《山水画的产生和宗炳的〈画山水序〉》,《美术研究》,1983年第04期。

阮璞:《苏轼的文人画观论辨》,《美术研究》,1983年第03期。

姜德溥:《笔法论》,《新美术》,1983年第01期。

杨身源:《修养篇——读中国画论札记》,《艺苑》,1983年第04期。

杨身源:《创新篇——读中国画论札记》,《南京艺术学院学报》(音乐与表演版),1983年第04期。

杨力行:《儒学与中国古代绘画的审美观念》,《美术》,1983年第11期。

王宏建:《略谈艺术的功能》,《美术研究》,1983年第01期。

何方:《论"目识心记"》,《中国画》,1983年第01期。

伍朵:《"六法"的新标点质疑》,《新美术》,1983年第01期。

陈建明:《中国画六法初探》,《山西工艺美术》,1983年第01、02期。

朱玄:《论谢赫"六法"》,《文史学报》,1983年第13期。

丁羲元:《读谢赫〈画品〉的再认识——"六法"非谢赫所创考辨》,《中国画研究》,1983年第04期。

周棠:《画品(二十四则)》,《美术论集》,1983年第02辑。

朱伯雄:《形似和神似》,《美术丛刊》,1983年第23期。

艾陀:《苏轼传神论美学思想的几个特点》,《华北师范大学学报》(哲学社会科学版),1983年第05期。

姜成楠:《谈墨韵》,《美术研究》,1983年第02期。

张安治:《气韵生动》,《美术论集》,1983年第02辑。

杨辛:《谈意境》,《中国画》,1983年第01期。

黄独峰:《谈"岭南画派"》,《中国画研究》,1983年第03期。

杜哲森:《文人画欣赏琐谈》,《美育》,1983年第

02 期。

顾生岳:《谈中国画的创新》,《新美术》,1983 年第 04 期。

姚耕云:《坚持在传统基础上创新》,《新美术》,1983 年第 04 期。

杨身源:《创新篇——读中国画论札记》,《艺苑》,1983 年第 04 期。

应野平:《关于国画的继承与创新》,《文汇报》,1983 年第 07 期。

水天中:《中国画革新争论的回顾(上)》,《美术史论》,1983 年第 02 期。

驰鸿:《"中国画创新"理论讨论会纪要》,《江苏画刊》,1983 年第 02 期。

严幼俊:《传统、生活、修养——浅谈山水画的创新》,《新美术》,1983 年第 04 期。

王克文:《读王伯敏〈中国山水画"七观法"刍言〉》,《中国画研究》,1983 年第 04 期。

朱恒:《中国山水画的布局》,《新美术》,1983 年第 03 期。

钟家骥:《中国画"空白"的应用与欣赏》,《中国画研究》,1983 年第 04 期。

薛永年:《运墨而五色具——中国画用墨发展及墨法理论概述》,《吉林艺术学院学报》,1983 年第 01 期。

姜成楠:《谈墨韵》,《美术研究》,1983 年第 02 期。

王瑛元:《"五墨"内容刍议》,《中国画》,1983 年第 04 期。

于希宁:《中国画笔墨的虚实》,《美术研究》,1983 年第 01 期。

邓福星:《中国绘画中的抽象因素——谈中国画的笔墨情趣和离形得似》,《文艺研究》,1983 年第 03 期。

张立辰:《中国画的笔墨结构》,《美术研究》,1983 年第 04 期。

关和璋:《笔墨技法》,《中国画》,1983 年第 04 期。

令狐彪:《"生"、"熟"说浅议》,《中国画》,1983 年第 04 期。

梁大博:《写意重彩初探》,《齐鲁艺苑》,1983 年第 02 期。

陈孝信:《诗画的一律与不一律》,《江苏画刊》,1983 年第 02 期。

洪丕谟:《画上题诗》,《艺术世界》,1983 年第 02 期。

王绍尊:《国画钤印》,《中国画》,1983 年第 01 期。

李福顺:《谈诗书画印结合》,《迎春花》,1983 年第 03 期。

华沐:《"谢氏黜顾"与画风新变》,《美术研究》,1983 年第 04 期。

萧文苑:《李白论画》,《绵阳师专教学与研究》,1983 年第 02 期。

张志林:《试论杜甫的绘画美学思想》,《大庆师专学报》,1983 年第 01、02 期。

王逊:《荆浩的〈笔法记〉》,《中国画研究》,1983 年总第 04 期。

郑奇:《郭熙〈画诀〉解析》,《中国画研究》,1983 年总第 03 期。

吴思雷:《谈谈笪重光的〈画筌〉》,《美术》,1983 年第 03 期。

挥奇:《石涛画语录》,《中国画》,1983 年第 02 期。

清·王概等撰,洪桥,天明译注:《画花卉草虫浅说》,《江苏画刊》,1983 年第 01、02 期。

陈绶祥:《谈"类之成巧"》,《中国画》,1983 年第 04 期。

曾景初:《开源畅流与谨毛失貌》,《中国画》,1983 年第 04 期。

郎绍君:《"抢"神及其他》,《迎春花》,1983 年第 02 期。

李震坚:《传神与魅力——回顾历代绘画所引起的联想》,《新美术》,1983 年第 03 期。

马鸿增:《"传神论"新探》,《中国画研究》,1983 年第 03 期。

王肇民:《我的意见仍然是"形是一切"》,《新美术》,1983 年第 04 期。

何孙谟:《形,不可能是一切》,《新美术》,1983 年第 04 期。

王朝闻:《陋劣之中有至好》,《中国画》,1983 年第 04 期。

王朝闻:《美与丑的对立》,《美化生活》,1983 年第 06 期。

李弗莘:《再谈雅与俗(中国绘画艺术随笔之二)》,《集美师专学报》,1983 年第 01 期。

屈彦:《苏轼的绘画观》,《黄冈师范学院学报》,1983 年 01 期。

刘凌沧:《中国画的形式美》,《中国画研究》,1983 年第 03 期。

齐凤阁:《以形显神和以神统形——兼谈中西画家的审美意识》,《东北师大学报》,1983 年第 05 期。

杨力行:《儒学与中国古代绘画的审美观念》,《美术》,1983 年第 11 期。

陶同:《论感情——中国画探讨之一》,《中国画研

究》，1983年第03期。

孙克：《谈山水画的“因”“创”“变”》，《迎春花》，1983年第03期。

孟庸：《谈中国画的几个特点》，《美苑》，1983年第01期。

薛永年：《良工善得丹青理》，《中国画》，1983年第01期。

杨启舆：《传统中国画艺术中的理性因素》，《中国画研究》，1983年第04期。

马鸿增：《北宋画论中的“类型”论》，《美术》，1983年第11期。

蒋采苹，曾善庆，黄润华，陈谋，许继庄，卢沉，张立辰，贾又福，金鸿钧，张凭：《中国画的创作和创新》，《美术研究》，1983年第04期。

陈德宏：《漫谈中国画风格》，《福建师大学报》（哲学社会科学版），1983年第04期。

金浪：《我对中国画创新的看法》，《新美术》，1983年第04期。

顾生岳：《谈中国画的创新》，《新美术》，1983年第04期。

童中焘：《要研究中国画最根本的艺术规律》，《新美术》，1983年第04期。

胡健：《中国传统绘画的美学性格琐议——读中国画论札记》，《淮阴师专学报》（社会科学版），1983年第04期。

1984年

曾凡恕：《论“以形写神”与“以神写形，以形传神”——中国造型艺术人物画浅探之一》，《郑州大学学报》，1984年第04期。

李桦：《论形与神及其他》，《美术》，1984年第04期。

郑炳纯：《〈图绘宝鉴〉及其续书——兼记张蓉镜双芙阁旧藏元刊本〈图绘宝鉴〉》，《文献》，1984年第04期。

蔡星仪：《〈画筌〉述略》，《美术》，1984年第05期。

戴伯乐：《戴学正〈松台画语〉选》，《新美术》，1984年第02期。

朱良志：《恽南田的绘画美学思想》，《江汉论坛》，1984年第11期。

张安治：《立意与意境》，《美苑》，1984年第03期。

黄若舟：《中国画教学中的六法》，《上海师范大学学报》（哲学社会科学版），1984年第03期。

刘道广：《现存顾恺之画论名实之再辩》，《南京师大学报》（社会科学版），1984年第02期。

孙其峰、王振德：《“六法”散论》，《美术史论丛刊》，1984年第01辑。

金荣华：《谢赫与印度古代之画论》，《大陆杂志》，1984年第04期。

张安治：《画品与风格》，《美术研究》，1984年第04期。

薛永年：《文人画论中的两个问题——徐文长的“舍形悦影”》，《美术史论》，1984年第03期。

胡健：《气韵臆说》，《活页文史丛刊》，1984年第09期。

张清治：《无画处皆成妙境——谈中国画之空无观》，《故宫文物月刊》，1984年第07期。

［日］铃木敬：《黄徐异体论》，《美术译丛》，1984年第01期。

曾宓：《在继承的基础上创新》，《新美术》，1984年第03期。

王同君：《中国画创新与传统观念的继承性》，《美苑》，1984年第05期。

马鸿增：《中国画的现代感与创新思潮》，《美术》，1984年第12期。

水天中：《中国画革新争论的回顾（下）》，《美术史论》，1984年第02期。

黄鸿仪：《试论“人品”与“画品”》，《中国画》，1984年第01期。

周积寅：《题画诗与爱国精神》，《江苏画刊》，1984年第05期。

丁羲元：《“画局”与“天然候款处”》，《江苏画刊》，1984年第04期。

钟家骥：《自有“天然候款处”——试析题款、印章在画面中的布局》，《美术论集》，1984年第03集。

戴慧文：《诗书画印一体——中国画特色之三》，《自修大学》，1984年第03期。

陈绶祥：《现存魏晋南北朝画论成书年代小议》，《美术史论》，1984年第03期。

马采：《顾恺之〈论画〉校释》，《中山大学学报》（哲学社会科学版），1984年第02期。

米泽嘉圃：《顾恺之的〈画云台山记〉》，《美术论集》，第03集，人民美术出版社1984年版。

许祖良：《〈圣朝名画评〉成书年代考释》，《艺苑》，1984年第01期。

蔡星仪：《〈南田画跋〉论要》，《美术》，1984年第05期。

程琦琳：《论中国艺术的形式与内容》，《学术月刊》，1984年第08期。

蔡祖武：《试论中西艺术本质差异》，《中国画》，

1984年第02期。

孙培良:《中国画法的西渐与伊朗细画》,《西南师范学院学报》,1984年第03期。

朱存明:《说中西灵感观》,《文艺研究》,1984年第06期。

启真:《谈"意在笔前"》,《中国画》,1984年第12期。

殷杰:《中国画的"意象"说和"抽象"论》,《中国画》,1984年第04期。

王小箭:《石涛〈画谱〉及〈画语录〉译成英文》,《美术》,1984年第10期。

王启兴:《论杜甫题画诗的美学思想》,《武汉大学学报》(社会科学版),1984年第01期。

潘絜兹:《画品与人品小议》,《美术》,1984年第08期。

郑奇:《郭熙"画诀"解析》,《新美术》,1984年第03期。

吴绪久:《"诗中有画"论析》,《江汉论坛》,1984年第05期。

盖茂森:《创新是当前中国画发展的主要倾向》,《美术》,1984年第12期。

周韶华:《处于更新换代中的中国画》,《美术》,1984年第12期。

李松:《中国画发展的道路》,《美术》,1984年第10期。

晓源:《中国画论研究》,《山西师院学报》(社会科学版),1984年第03期。

汤集祥:《我之所思——中国画创新八题》,《美术》,1984年第06期。

万青力:《谈中国画创新与画家学者化》,《美术》,1984年第06期。

徐书城:《再谈抽象美和中国画》,《美术》,1984年第05期。

陆鹤龄:《学习掌握中国画的造型规律》,《新美术》,1984年第01期。

1985年

司马龙:《〈历代论画名著汇编〉的严重差误》,《美术》,1985年第10期。

任广武:《从〈丹青引〉看杜甫的绘画美学观》,《艺圃》(吉林艺术学院学报),1985年第01期。

伍蠡甫:《漫谈〈文心雕龙〉和南朝画论》,《文艺理论研究》,1985年第01期。

黄复盛:《〈南宗抉秘〉语译(连载·一)》,《美苑》,1985年第03期。

黄复盛:《〈南宗抉秘〉语译(连载·二)》,《美苑》,1985年第04期。

黄复盛:《〈南宗抉秘〉语译(连载·三)》,《美苑》,1985年第05期。

黄复盛:《〈南宗抉秘〉语译(连载·四)》,《美苑》,1985年第06期。

龚产兴:《任伯年画语拾零》,《美术研究》,1985年第03期。

阮璞:《谢赫"六法"原义考》,《美术史论》,1985年第3、4期。

陈绶祥:《写死、写真、写生》,《朵云》,1985年第07集。

侗(广娄):《气·韵·气韵·气韵生动》,《阜阳师范学院学报》(社会科学版),1985年第01期。

张强:《中国画的重要美学范畴——"气"的试探》,《齐鲁艺苑》,1985年第04期。

程大利:《中国山水画的意境美》,《艺苑》,1985年第01期。

徐建融:《同色世界与水墨画的意境》,《艺术世界》,1985年第03期。

杨身源:《风格篇——读中国画论札记》,《南京艺术学院学报》(音乐与表演版),1985年第02期。

陈瑞林:《"富贵"的美与"野逸"的美》,《美育》,1985年第04期。

张驰:《中国传统山水画流派新谈》,《朵云》,1985年第08集。

卢辅圣:《论中国画创新》,《美术》,1985年第12期。

施立华:《道德、学问、传统、笔墨》,《朵云》,1985年第07集。

牟群:《中国画章法布局的美学原理初探》,《美术史论》,1985年第02期。

朱希祥:《国画的透视与文学的章法》,《批评家》,1985年第10期。

刘纲纪:《释"骨法"——答吴焯同志》,《朵云》,1985年第08集。

王瑛元:《中国画笔墨要素浅析》,《迎春花》,1985年第04期。

王瑛元:《谈谈中国画笔墨的规律》,《朵云》,1985年第08集。

张渊:《笔墨本为绘新图》,《朵云》,1985年第08集。

王祝祺:《工笔重彩抉微》,《朵云》,1985年第08集。

姚诚:《试论诗书画的同一性及其他》,《南充师院

学报》(哲学社会科学版),1985 年第 02 期。

徐建融:《中国画题款的美学意蕴试探》,《朵云》,1985 年第 09 集。

洪毅然:《宗炳〈画山水序〉注释》,《西北师院学报》(社科版),1985 年第 01 期。

倪根法:《〈宣和画谱〉的成书年代及与米芾的关系》,《华东师范大学学报》(哲社版),1985 年第 08 期。

王萤辑评:《傅山画论及题画诗》,《美术耕耘》,1985 年第 02 期。

徐书城:《论"比兴"在中国画中的美学地位及心理实质》,《美学》,1985 年第 06 期。

毛时安:《中西表现美学及其影响下的绘画》,《文艺理论研究》,1985 年第 02 期。

徐书城:《中西画法同异》,《美术史论》,1985 年第 03 期。

潘公凯:《中西传统绘画的心理差异》,《新美术》,1985 年第 03 期。

高铭路:《"仓颉造书"与"书画同源"》,《新美术》,1985 年第 03 期。

刘道广:《早期山水画论三题》,《南京师大学报》(社会科学版),1985 年第 03 期。

吴开诚:《传神浅议》,《南京艺术学院学报》(音乐与表演版),1985 年第 01 期。

孙恩同:《中国画的创新与传统》,《美苑》,1985 年第 06 期。

任秉义:《中国画题画诗的源流》,《美苑》,1985 年第 04 期。

王宜山,雪溪:《中国画美学发展述要》,《齐鲁艺苑》,1985 年第 00 期。

令狐彪:《形象·符号·语言——中国画艺术语言初探》,《美术》,1985 年第 05 期。

居丁:《一则体育新闻引起的联想——中国画问题偶感》,《美术》,1985 年第 05 期。

郎绍君:《走向现代的沉思——中国画革新兼及当代美术发展的断想》,《文艺研究》,1985 年第 02 期。

王大根:《也谈中国画的创新——〈第六届全国美展〉中国画部分观后》,《美苑》,1985 年第 02 期。

刘临:《中国画用色的继承和出新》,《艺圃》(吉林艺术学院学报),1985 年第 01 期。

黄润华:《中国画的临摹、写生与创作》,《美术研究》,1985 年第 01 期。

周京新,徐雷:《关于中国画创作的讨论》,《南京艺术学院学报》(音乐与表演版),1985 年第 01 期。

屈义林:《徐悲鸿对中国画的创新》,《文史杂志》,1985 年第 01 期。

钱锺书:《中国诗与中国画》,《中国社会科学院研究生院学报》,1985 年第 01 期。

李小山:《当代中国画之我见》,《江苏画刊》,1985 年第 07 期。

潘公凯:《"绿色绘画"的略想》,《美术》,1985 年第 11 期。

1986 年

杜哲森:《在儒道观照下对传统绘画精神的一点思考》,《美术》,1986 年第 04 期。

黄坚:《中国古代绘画理论体系的构成初探》,《美术》,1986 年第 03 期。

郭因:《历史上少数民族中的三个绘画美学家》,《民族艺术》,1986 年第 01 期。

葛路:《山水画意境论》,《吉林师范学院学报》(哲学社会科学版),1986 年第 03 期。

默:《苏轼画论二篇》,《新美术》,1986 年第 01 期。

李向阳:《苏轼与莱辛诗画观之比较》,《乐山师专学报》,1986 年第 01 期。

陈传席:《〈宣和画谱〉的作者考及其他》,《阜阳师范学院学报》(社会科学版),1986 年第 02 期。

黄复盛:《〈南宗抉秘〉语译(连载·五)》,《美苑》,1986 年第 01 期。

张少康:《论〈石涛画语录〉的美学思想》,《北京大学学报》(哲学社会科学版),1986 年第 05 期。

杨身源:《意境篇——读中国画论札记》,《南京艺术学院学报》(美术与设计版),1986 年第 04 期。

杨身源:《中国古代画论中的两大派系——读中国画论札记》,《南京艺术学院学报》(美术与设计版),1986 年第 02 期。

刘继才:《中国古代题画诗论略》,《社会科学辑刊》,1986 年第 05 期。

聪儿:《顿悟与致远—老庄、禅与山水画》,《新美术》,1986 年第 04 期。

李巍:《〈周易〉与绘画——对目前中国画争论的断想》,《美术研究》,1986 年第 03 期。

严善錞:《论"逸品"》,《新美术》,1986 年第 03 期。

余立蒙:《"以形写神"辩》,《北京大学学报》,1986 年第 01 期。

李德仁:《气韵生动析义》,《美术研究》,1986 年第 03 期。

何延哲:《元代山水画的李郭传派》,《美术研究》,1986 年第 04 期。

张保琪:《中国画讨论会综述》,《美术》,1986 年第 02 期。

陈履生:《〈中国画讨论专集〉刊后随笔》,《美术》,1986年第09期。

章利国:《论中国画的空白美》,《新美术》,1986年第02期。

蒋立群:《解开中国画透视之谜——兼论沈括的“以大观小”之法的科学性及艺术创造性》,《美苑》,1986年第05期。

崔振宽:《中国传统笔墨的现代价值》,《美术》,1986年第09期。

宋钢:《中国古代色彩美学理论》,《新美术》,1986年第02期。

李其钦:《略谈诗书画艺术规律的互通》,《广州师院学报》,1986年第01期。

梁济海:《试论倪瓒的艺术思想与绘画》,《美术史论》,1986年第01期。

[日]神田喜一郎:《董其昌画论的基础》,《美术译丛》,1986年第01期。

潘运告:《纯任天机的审美观——傅山的美学思想》,《学术月刊》,1986年第11期。

尹协理,徐练峰:《论傅山的审美情趣》,《复旦学报》(社科版),1986年第01期。

冯能保:《石涛“尊受”观评述》,《齐鲁学刊》,1986年第06期。

余秋雨:《艺术欣赏的心理仪式》,《艺术世界》,1986年第03期。

商伟:《论中西方诗画比较及其基础——由读(拉奥孔)谈起》,《文史知识》,1986年第03期;《深圳大学学报》,1987年增刊。

潘耀昌:《西洋透视和中国界画——两种透视法的比较》,《新美术》,1986年第04期。

陈池瑜:《中西诗画中的时空意识之比较》,《美术》,1986年第06期。

杭法基:《后现代主义和中国绘画》,《美术》,1986年第08期。

董欣宾:《中国画若干理法问题初探》,《朵云》,1986年第10集。

何怀硕:《绘画独白》,《美术》,1986年第04期。

夏述贵:《郭熙美学思想试探》,《四川师范大学学报》(社会科学版),1986年第02期。

张晶:《杜甫题画诗的审美标准》,《贵州文史丛刊》,1986年第02期。

何敏文:《〈中国画之我见〉座谈会发言纪要》,《南京艺术学院学报》(美术与设计版),1986年第01期。

方骏:《整体地理解中国画传统》,《南京艺术学院学报》(美术与设计版),1986年第03期。

李长敏:《中国画创新六议》,《昭通师专学报》,1986年第04期。

张安治:《中国画的创新问题——致唐德刚教授书》,《美术》,1986年第10期。

赵景庵:《从中国画的内在本质谈创新》,《阜阳师范学院学报》(社会科学版),1986年第03期。

彭德:《中国画问题随笔(之三)》,《美术》,1986年第09期。

王垠生:《试谈中国画的创新》,《新疆师范大学学报》(社会科学版),1986年第02期。

万青力:《也谈当代中国画》,《美术研究》,1986年第02期。

弗兰西斯科,赵玫:《学习中国画的一点体会》,《美术研究》,1986年第02期。

程大利:《传统绘画观面临的挑战——兼谈中国画的改革》,《剧艺百家》,1986年第03期。

子牛:《中国画发展向何处去?》,《剧艺百家》,1986年第03期。

高名潞:《殊途同归——近现代中国画之路》,《美术》,1986年第06期。

丁立镇:《中国画发展的周期论》,《美术》,1986年第06期。

赵立忠:《叶浅予谈中国画》,《美术》,1986年第05期。

王盛烈:《中国画创新浅议》,《美苑》,1986年第02期。

郝石林:《简论中国画的继承和创新》,《郑州轻工业学院学报》,1986年第01期。

庞琦:《创新就是目的吗?——与〈中国画的过去与未来〉之作者商榷》,《艺圃》(吉林艺术学院学报),1986年第01期。

潘公凯:《中国画的潜力、播散期与中国画教学——再谈互补结构》,《新美术》,1986年第01期。

水天中:《“中国画”名称的产生和变化》,《美术》,1986年第02期。

张保琪:《中国画讨论会综述》,《美术》,1986年第02期。

1987年

万陆:《试论我国古代散文与绘画的美学会通》,《赣南师范学院学报》,1987年第03期。

刘纲纪:《谢赫〈古画品录〉校勘中的一个问题》,《学术月刊》,1987年第07期。

余立蒙:《宗炳在中国画论史上的崇高地位》,《美术》,1987年第07期。

洪再新:《古代画学史的超稳定结构——〈历代各画记〉浅析》,《新美术》,1987年第03期。

邓键:《“意不在于画故得于画”——论张彦远画论的创作心理说》,《上海大学学报》(社会科学版),1987年第04期。

余立蒙:《苏轼“常理”新解》,《学术月刊》,1987年第06期。

伍蠡甫:《苏珊·朗格的情感形式合一论与中国绘画美学》,《文艺研究》,1987年第04期。

徐复观:《宋代的文人画论》,《新美术》,1987年第04期。

李亮:《传统再发现的投射——郭熙、苏轼与“画中有诗”》,《学术月刊》,1987年第03期。

钟跃英:《苏轼美学思想中所体现的中国古典艺术之精神》,《美苑》,1987年第01期。

王卫:《论禅宗思想对董其昌绘画的影响》,《故宫博物院院刊》,1987年第03期。

夏普:《八大山人的山水画与董其昌的画禅思想》,《阜阳师范学院学报》(社会科学版),1987年第01期。

陈滞冬:《〈石壶论画语要〉选录》,《美术》,1987年第01期。

程林辉:《从石涛到“扬州八怪”——兼论清前期画坛的革新思潮》,《社会科学家》,1987年第01期。

王韬:《老子哲学思想与中国画表现体系》,《美术》,1987年第07期。

陆晓文:《禅宗和中国画艺术》,《上海艺术家》,1987年第02期。

福永光司:《中国的艺术哲学——诗书画禅一体化》,《湖北师范学院学报》,1987年第03期。

姜澄清:《也谈〈周易〉与中国画》,《美术研究》,1987年第04期。

黎鲁:《心源和自然美》,《朵云》,1987年第14集。

宜强:《“六法”纵横谈》,《朵云》,1987年第13集。

栾广明:《谢赫“六法”之我见》,《朵云》,1987年第13集。

张立柱:《意到形即准——从古代人物画看中国人物画判断形的标准》,《美术》,1987年第05期。

吴焯:《关于“气韵生动”的再认识(外一篇)》,《朵云》,1987年第13集。

赵力忠:《“中国画传统问题”学术讨论会综要》,《朵云》,1987年第13集。

师云:《浅谈国画章法的艺术特点与国画基本功的训练》,《社会科学》,1987年第05期。

王克文:《试论五代、两宋山水画构图的审美特征》,《朵云》,1987年第12集。

张丽华:《透视与中国画》,《齐鲁艺苑》,1987年第04期。

郭廉夫:《色彩与意境》,《艺苑·美术版》,1987年第01期。

郎绍君:《“诗画一律”的内涵与外延》,《朵云》,1987年第12集。

任秉义:《中国画题画诗的内蕴》,《美苑》,1987年第02期。

祝君波:《论中国古代题画诗》,《朵云》,1987年第14集。

马鸿增:《郭熙、苏轼绘画思想的同一性——兼谈北宋后期绘画美学的时代特征》,《美术》,1987年第05期。

王卫:《论禅宗思想对董其昌绘画的影响》,《故宫博物院院刊》,1987年第03期。

杨身源:《象形篇——读中国画论札记》,《艺苑》,1987年第01期。

[日]笠原仲仁着,沃兴华译:《论中国绘画的美和真善之间的关系》,《朵云》,1987年第13集。

张连:《形式美新论》,《朵云》,1987年第13集。

孙信一:《中国画形式系统初探》,《朵云》,1987年第14集。

范岳:《西方艺术中的东方基因》,《美苑》,1987年第01期。

张延风:《汇入大海的巨流——通过中西方艺术比较看中国画》,《江苏画刊》,1987年第03期。

王天民:《从传统走向未来——从山水、风景画的产生看中西自然审美心理》,《江苏画刊》,1987年第04期。

冯晓:《宇宙观、美学致思与中西绘画》,《当代文艺探索》,1987年第04期;《美术》,1987年第07期。

德胜:《中国画与西方表现派绘画一谈》,《人民日报》,1987年7月8日。

王振德:《中国画的特质》,《今晚报》,1987年12月1日。

黄若愚:《无画处皆成妙境——试论中国画的“空白”》,《银川师专学报》,1987年第03期。

叶朗,王鲁湘:《张彦远的再发现》,《美术》,1987年第12期。

温肇桐:《论张彦远及其〈历代名画记〉》,《南京艺术学院学报》(美术与设计版),1987年第03期。

才彦平:《张彦远论绘画的功能》,《艺圃》(吉林艺术学院学报),1987年第02期。

王岳:《东晋绘画美学与老庄哲学》,《新疆师范大

学学报》(哲学社会科学版),1987年第02期。

徐建融:《传统美术史的困境兼论〈历代名画记〉的负面性影响》,《新美术》,1987年第02期。

徐书城:《论中国画中的程式化因素》,《河北大学学报》(哲学社会科学版),1987年第03期。

李允经:《鲁迅对中国文人画的评议——兼论中国画的推陈出新》,《齐齐哈尔大学学报》(哲学社会科学版),1987年第04期。

段炼:《漫谈中国画的革新与发展》,《文史杂志》,1987年第05期。

张强:《何去何从的中国画》,《西北美术》,1987年第01期。

黄良楷:《黄秋园艺术思想拾零》,《美术研究》,1987年第02期。

黄专:《从文化价值体系看中国画的现实发展》,《新美术》,1987年第04期。

程大利:《中国画审美意识纵横谈》,《艺术百家》,1987年第03期。

高居翰,漠及:《"写意"——晚期中国画衰落的一个原因》,《南京艺术学院学报》(美术与设计版),1987年第01期。

1988年

志村良治,何楠:《谢灵运与宗炳——围绕〈画山水序〉》,《齐齐哈尔师范学院学报》(哲学社会科学版),1988年第02期。

高岭:《脱形类之辙迹,得造化之本然——〈广川画跋〉艺术创作思想初探》,《美术》,1988年第12期。

孟向荣:《"幹惟画肉不画骨"臆解》,《文史哲》,1988年第01期。

严善錞:《董其昌思想研究》,《新美术》,1988年第03期。

黄专:《如何评价李日华的绘画思想》,《美术》,1988年第11期。

黄专:《传统绘画的批评标准及其在晚明的变化》,《美术》,1988年第10期。

薛永年:《画法"关"通书法"津"——也谈石涛的一画论》,《美术研究》,1988年第01期。

杜哲森:《中国传统绘画中的道家意识》,《齐鲁艺苑》,1988年第02期。

钱正坤:《论隋唐五代山水画的发展与佛教的影响》,《青海师范学院学报》,1988年第01期。

邢文:《统摄中国的"六法"——与张自生同志商榷》,《江苏画刊》,1988年第06期。

殷杰:《丁皋的"以神取形"论》,《朵云》,1988年第02集。

刘敦厚:《试论中国古代绘画中的透视观》,《美术史论》,1988年第04期。

王天佑:《无声的探索——浅析中国画中"空白"的作用》,《洛阳大学学报》,1988年第01期。

陈玉圃:《中国画笔墨探求管窥》,《美术界》,1988年第02期。

范志民:《从〈周礼·冬官·考工记·画缋〉琐谈古代色彩学的萌芽》,《新美术》,1988年第06期。

郑传真:《意得不求颜色似——浅谈国画的色彩选择》,《艺术与时代》,1988年第03期。

周积寅:《中国历代题画诗概说》,《东南文化》,1988年第03期。

刘巽发:《谢赫辨考》,《新美术》,1988年第02期。

邵养德:《〈历代名画记〉与东方的审美意识》,《西北美术》,1988年第01期。

孙宜生:《挥毫运思,意气成象——〈历代名画记〉的美学价值》,《西北美术》,1988年第02期。

韦海英:《司空图的诗论与张彦远的画论》,《北京大学研究生学刊》,1988年第04期。

方天渊:《一个心理场的散失——浅谈〈历代名画记〉及当今文化》,《美术》,1988年第06期。

周学斌:《试论张彦远的文人画观念》,《朵云》,1988年第03集。

王伟中:《浅论中国传统绘画造型的"写实"意向》,《艺苑》,1988年第04期。

江宏:《论"形似"》,《朵云》,1988年第04集。

李亮:《不了之了——一个潜藏艺术智慧的命题》,《吕梁学刊》,1988年第01期。

郑文炳:《中国山水画与西洋风景画的区别》,《中师教育研究》,1988年第02期。

公明:《论中国绘画传统的形成及其特质》,《朵云》,1988年第01集。

单国强:《试论古代肖像画性质》,《故宫博物院院刊》,1988年第04期。

韩林德:《石涛绘画美学的核心——"一画"论》,《思想战线》,1988年第04期。

李超:《中国绘画语言管窥——研读〈历代名画记〉所记》,《上海大学学报》(社会科学版),1988年第04期。

李浴:《试论〈历代名画记〉的内容和思想根源兼评目前对中国画传统问题的一些论点》,《美苑》,1988年第04期。

魏宗禹:《张彦远美学思想探微》,《山西大学学报》(哲学社会科学版),1988年第04期。

栾广明:《"谢氏黜顾"新答》,《新美术》,1988年第02期。

袁有根:《俞剑华注本〈历代名画记〉中的传抄翻刻之误》,《新美术》,1988年第02期。

朱恩彬:《中国古代美学中的传神论》,《东岳论丛》,1988年第02期。

罗文中:《怎样欣赏中国画——中国画的美学思想和表现特点》,《零陵师专学报》,1988年第04期。

刘益之:《中国画笔墨谈》,《艺术探索》,1988年第02期。

王克文:《传统中国画的"异时同图"问题》,《美术研究》,1988年第04期。

张葆冬:《浅述中国画的色彩特性及发展》,《张掖师专学报》(综合版),1988年第02期。

李仲海:《谈谈中国画的继承与创新》,《文史杂志》,1988年第06期。

王国斌,周京新:《试析中国画的"似非性"》,《南京艺术学院学报》(美术与设计版),1988年第04期。

王熙元:《中国画审美特点管窥》,《青海社会科学》,1988年第04期。

冯晓:《中国画艺术的宇宙意识》,《文艺研究》,1988年第04期。

勇力:《对当代"八股"中国画的再诘难》,《美术》,1988年第07期。

郎绍君:《当代中国画创作的情势与趋向》,《美术》,1988年第01期。

1989年

舒士俊:《论传统中国画的格法运用》,《美术》,1989年第09期。

刘国松:《中国绘画基本观念之我见》,《美术研究》,1989年第01期。

高岭:《"真放本精微"的传神理论——苏轼绘画美学思想研究之一》,《文艺研究》,1989年第05期。

王新民:《顾恺之"悟对通神"论的美学意义》,《北京大学学报》(哲学社会科学版),1989年第05期。

陈传席:《六朝时期山水画传神论的玄学根源及其他》,《东南文化》,1989年第02期。

张仲权:《读〈历代名画记〉札记》,《东南文化》,1989年第02期。

《宋人论李成》,《新美术》,1989年第02期。

高名潞:《论赵孟頫的"古意"——宋元画风变因初探》,《新美术》,1989年第03期。

徐建融:《李流芳画学思想述评》,《上海大学学报》(社会科学版),1989年第05期。

严善錞:《董其昌提出"南北宗"说的心理动机及历史效应》,《新美术》,1989年第01期。

彭亚非:《论石涛画论中的法与化》,《美术》,1989年第08期。

周青:《功能与图式——古代色彩研究的一个视角》,《美术》,1989年第11期。

马鸿增:《中国近代绘画史论著述概说》,《美术研究》,1989年第01期。

张自生:《克服惰性勇越雷池——谈"六法"的局限性兼与邢文同志商榷》,《江苏画刊》,1989年第03期。

周积寅:《张彦远与"六法"》,《东南文化》,1989年第02期。

舒士俊:《论笔墨之气》,《朵云》,1989年第22集。

邱立新:《系统方法与中国画风格流派的本体演变》,《社会科学》,1989年第05期。

韩昌力:《论中国画的势》,《朵云》,1989年第21集。

吴耀华:《中国画的"空白"艺术》,《南通师专学报》,1989年第03期。

吴焯:《再说"骨法用笔"——答刘纲纪同志》,《朵云》,1989年第21集。

晓岚:《中国绘画的笔墨程式和空间意识初探》,《朵云》,1989年第21集。

杨光华:《寻求沟通,面向世界——笔与墨的反思》,《美术》,1989年第12期。

李广元:《中国绘画的色彩衍变与分析》,《齐鲁艺苑》,1989年第02期。

奚跃华:《中国诗画的虚实与意境》,《青海湖》,1989年第09期。

吴休:《中国书画笔墨之美》,《美术》,1989年第08期。

吴秦杰:《唐·王维(传)〈山水诀〉浅释》,《书与画》,1989年第01期。

袁有根:《关于〈历代名画记〉中的"山水之变"说》,《新美术》,1989年第01期。

李浴:《试论〈历代名画记〉的内容和思想根源兼评目前对中国画传统问题的一些论点(续)》,《美苑》,1989年第01期。

高名潞:《论赵孟頫的"古意"——宋元画风变因初探》,《新美术》,1989年第03期。

曹星原:《石涛与亨利·摩尔的比较研究》,《朵云》,1989年第22集。

王璜生:《"绘事后素"辨》,《艺苑》,1989年第01期。

王玉龙:《漫谈气韵与中西绘画比较》,《社会科学》,1989年第03期。

吴晶范:《试谈中西美术创作中的形似与神似》,《东北师大学报》,1989年第06期。

陈伟利:《中外绘画美学现象比较》,《社会科学家》,1989年第06期。

李巍:《论〈石涛画谱〉的哲学想思——兼谈中国画与〈易〉的关系》,《周易研究》,1989年第01期。

詹福瑞:《传神理论实质的历史演变》,《河北大学学报》(哲学社会科学版),1989年第04期。

王克文:《述练习,法古人;师造化,崇品学——黄宾虹中国画教学观、方法论探究》,《南京艺术学院学报》(美术与设计版),1989年第01期。

程旭光:《中国画论中的形式美内涵》,《阴山学刊》,1989年第04期。

邓奂彰:《中国画必须在传统基础上发展》,《文史杂志》,1989年第01期。

1990年

张启亚:《论"理"与"法"》,《美术研究》,1990年第03期。

栾广明:《"六法"研究述评》,《美术研究》,1990年第02期。

温肇桐:《中国绘画史学史发微》,《南京艺术学院学报》(美术与设计版),1990年第04期。

薛翔,周积寅:《中国画论中的形而上观念(节录)》,《南京艺术学院学报》(美术与设计版),1990年第04期。

陈三弟:《"唯当澄怀观道"——中国画论与人生意识》,《学术月刊》,1990年第12期。

李祥林:《试析顾恺之"以形写神"的绘画美学观》,《社会科学研究》,1990年第06期。

张晶:《宗炳绘画美学的佛学底蕴》,《学术月刊》,1990年第10期。

陈代湘:《以形写神新论》,《美术》,1990年第11期。

章利国:《中国古代绘画美学中的静气说》,《文艺研究》,1990年第02期。

郁火星:《郭熙对山水画美学的贡献》,《美术》,1990年第06期。

吴晶范:《论元四家"直破古人"的学古入化精神——兼论赵孟頫所倡导的"贵有古意"说》,《东北师大学报》,1990年第06期。

姜德溥:《董其昌和他的文人画思想》,《美术研究》,1990年第01期。

刘汝醴:《画论杂谈》,《南京艺术学院学报》(美术与设计版),1990年第01期。

[日]古田真一:《得"形"而求"意"——王履绘画美学思想的独创性》,《美术》,1990年第05期。

叶青:《"骨法用笔"到"水晕墨章"——中国画形式语言的确立》,《文艺理论家》,1990年第04期。

陈炳:《论〈历代名画记〉析吴生画之美》,《朵云》,1990年第25集。

周积寅:《龚贤绘画美学思想》,《东南文化》,1990年第05期。

柯理孟·格鲁森梅尔著,鹿镭译:《现代西方绘画与中国画的特点的分析》,《美术研究》,1990年第04期。

李锦胜:《论中西绘画中的"光"》,《朵云》,1990年第25集。

扎瓦次卡娅:《禅宗与西方绘画》,《朵云》,1990年第25集。

朱军颜:《道释思想在传统山水画中的参透》,《淮阴师专学报》,1990年第01期。

马铁:《浅谈中国绘画艺术的特质及其发展》,《内蒙古社会科学》,1990年第02期。

刘在田:《略谈中国画的继承与发展问题》,《阴山学刊》,1990年第04期。

廖家全,张启锋:《审视理论的新视角——从文献计量学看中国画理论的研究状况》,《美术》,1990年第10期。

冯远:《文人画艺术对未来中国画发展的影响及其价值》,《美术》,1990年第10期。

张强:《文化观念的侵入与中国画的类种兴衰论》,《齐鲁艺苑》,1990年第03期。

吴俊发:《继承和发扬中国画艺术传统——介绍吕凤子的〈中国画法研究〉》,《美术》,1990年第02期。

1991年

皮朝纲,熊良智:《中国古代画论研究的新成果》,《文史杂志》,1991年第02期。

张见,韦海英:《司空图的诗论与张彦远的画论》,《北京大学学报》(哲学社会科学版),1991年第03期。

万青力:《潘天寿的意境、格调说》,《美术》,1991年第03期。

杨峥:《董其昌复古思想的形成及其真义》,《南京艺术学院学报》(美术与设计版),1991年第02期。

余辉:《张彦远、郑午昌、滕固美术史研究方法比较》,《新美术》,1991年第03期。

荣昌:《"以形写神"辨》,《四川师范大学学报》(社

会科学版),1991年第05期。

毛西旁:《〈益州名画录〉注释中的一条错误》,《四川师范大学学报》(社会科学版),1991年第06期。

袁有根:《〈画云台山记〉的句读与考释》,《美术研究》,1991年第01期。

梁敦睦:《〈画云台山记〉句读考释辨》,《美术研究》,1991年第04期。

王振民:《从郑板桥的画论谈艺术形象产生的内在规律性》,《贵州文史丛刊》,1991年第01期。

李功伟:《试论中国画的困惑》,《玉溪师专学报》,1991年第06期。

施伯伟:《系统论与写意中国画》,《苏州丝绸工学院学报》,1991年第04期。

宫玉淦:《中国画的构成与创新》,《美术研究》,1991年第04期。

周怡:《空白的辉煌——试论中国画的布白》,《齐鲁艺苑》,1991年第04期。

孙振华:《中国诗与中国画在色彩上的差异》,《名作欣赏》,1991年第05期。

丁汉平:《中国画笔墨的肌理特征》,《出版与印刷》,1991年第01期。

B. H. 彼得洛夫,原学惠:《中国画是哲学、是诗、是寓意的顶峰》,《美术》,1991年第05期。

程立国:《中国画与诗、书、印》,《安徽大学学报》,1991年第02期。

张辉:《评当代中国画发展过程中的一个怪胎——新文人画》,《美苑》,1991年第02期。

柳自若:《略谈中国画的"非绘画性"》,《美苑》,1991年第02期。

1992年

钟跃英,刘德滨:《"气韵生动"的实现乃是人格精神的实现——"人品"与"画品"关系问题》,《美术》,1992年第07期。

钟跃英:《明清之际对"气韵生动"含义的确定与中国绘画笔墨技法标准的规范》,《美苑》,1992年第01期。

张强:《理念的实践与哲学的体验——从先秦到魏晋南北朝画论衍义之发展》,《齐鲁艺苑》,1992年第04期。

远小近:《论中国早期画论中形的观念及其意义》,《美术研究》,1992年第04期。

《"意在笔先"与"意在笔后"》,《文艺理论研究》,1992年第03期。

张晶:《墨戏论》,《学术月刊》,1992年第07期。

贾锦福,张永昊:《郭熙〈林泉高致〉美学思想简论》,《贵州大学学报》(社会科学版),1992年第02期。

叶长海:《石涛画语录心解》,《文艺研究》,1992年第04期。

束景南:《画中禅魂、禅中画心——石涛绘画美学思想新探》,《文艺研究》,1992年第04期。

丽企文:《画到生时是熟时——读郑板桥的一则论画诗》,《大理师专学报》(哲学社会科学版),1992年第Z1期。

姜光斗:《论古代题画诗的审美视角》,《南通师专学报》(社会科学版),1992年第02期。

施荣华:《中国古代画论中的创作论》,《云南师范大学学报》(哲学社会科学版),1992年第01期。

吴冠中:《笔墨等于零》,《明报月刊》,1992年第03期;《中国文化报》,1997年11月13日。

陈晓春:《"显现"——古代文人画的本质特征》,《乐山师专学报》(社会科学版),1992年第02期。

海若:《对中国画传统的再认识》,《文史杂志》,1992年第01期。

甘建民:《中国诗与中国画的批评标准试议》,《暨南学报》(哲学社会科学),1992年第04期。

宋晓东:《论中国画意象的抽象作用》,《许昌学院学报》,1992年第04期。

宋晓东:《评当代中国画中的形式主义》,《郑州轻工业学院学报》,1992年第04期。

郝石林:《浅谈中国画之气韵》,《郑州轻工业学院学报》,1992年第04期。

吴积才:《中国画的特点》,《玉溪师专学报》,1992年第06期。

鲁慕迅:《中国画三昧——书骨、乐韵与诗魂》,《美术》,1992年第07期。

阿万提:《中国画线意识及其表现力初探》,《浙江师大学报》,1992年第03期。

谢丽君:《中国画线条的审美功能》,《安徽师大学报》(哲学社会科学版),1992年第03期。

邓岳西:《师承·创造·成就——学习中国画"三时"评析》,《玉溪师专学报》,1992年第03期。

1993年

陈晓春:《得物之"性"——试述传统中国画的审美趣味》,《乐山师专学报》(社会科学版),1993年第04期。

向新元:《"鉴戒"与"畅神"——中国早期绘画功能说初探》,《康定民族师专学报》,1993年第02期。

才彦平:《"自然"在中国古代画论中的美学含

义》,《艺圃》(吉林艺术学院学报),1993年第Z1期。

郭晓川:《试析石涛〈画语录〉产生的理论背景》,《美术研究》,1993年第02期。

王世德:《〈石涛美学思想研究〉》,《文艺研究》,1993年第05期。

马鸿增:《二十世纪上半叶中国画著述评要》,《美术》,1993年第06期。

克地:《意境、意象的孕育——外师造化、中得心源》,《美术》,1993年第01期。

荀孟章:《中国画"线"的渊源及美学性质浅析》,《西北美术》,1993年第04期。

苏祖兴:《中国画题款初探》,《艺术探索》,1993年第02期。

朱臣:《中国画中的"目识心记"》,《艺圃》(吉林艺术学院学报),1993年第01期。

陈凤玉:《健全的艺术精神——传统中国画向现代化转化的途径》,《齐鲁艺苑》,1993年第04期。

周亚鸣:《论中国画的"文人化"道路》,《社会科学家》,1993年第06期。

杨晓晖:《中国画的题款和钤印》,《南通师专学报》(社会科学版),1993年第03期。

南河:《布白——中国画的特点》,《西北美术》,1993年第03期。

彭昭俊:《中国画的传统和创新》,《齐鲁艺苑》,1993年第03期。

孙敬会:《论中国画人物画的变革弘扬》,《齐鲁艺苑》,1993年第03期。

王旭东:《中国画传统观念初探》,《齐鲁艺苑》,1993年第03期。

黄培杰:《视觉均衡·力度美——谈中国画线条的组织规律》,《松辽学刊》(社会科学版),1993年第02期。

戴希斌:《中国画与现代意识》,《西北美术》,1993年第02期。

马鸿增:《二十世纪上半叶中国画著述评要》,《美术》,1993年第06期。

龚产兴:《近百年中国画"京派"小议》,《美术》,1993年第06期。

徐玉庆:《中国画的艺术特征和美学要求》,《开封教育学院学报》,1993年第01期。

薛声韵:《中国画的题款和钤章》,《开封教育学院学报》,1993年第01期。

衡均:《中国画题跋蠡测》,《西北师大学报》(社会科学版),1993年第02期。

刘新:《论当今中国画发展的几种流向》,《南方文坛》,1993年第01期。

1994年

毕建勋:《意求〈画山水序〉》,《美术研究》,1994年第02期。

张骏翚:《从〈历代名画记〉看唐代画家文人意识的萌芽》,《文史杂志》,1994年第05期。

钟仕伦:《整体性:〈历代名画记〉理论形态述论》,《西北师大学报》(社会科学版),1994年第04期。

袁有根:《〈历代名画记〉于安澜标点校正》,《山西师大学报》(社会科学版),1994年第02期。

杨保春:《外师造化,中得心源——〈历代名画记〉的审美创造论》,《驻马店师专学报》(社会科学版),1994年第01期。

宗白华:《张彦远及其〈历代名画记〉》,《学术月刊》,1994年第01期。

李祥林:《杜甫对韩幹画马的批评之我见》,《杜甫研究学刊》,1994年第04期。

洪再新:《试论黄宾虹的"道咸画学中兴说"》,《美术》,1994年第04期。

朱绛:《文人画的号角——苏轼画论》,《枣庄师专学报》,1994年第03期。

刘波:《石涛画论浅议》,《大连大学学报》,1994年第02期。

黄复盛:《中西古代相关画论选解(三十二)——意存笔先》,《美术大观》,1994年第09期。

黄复盛:《中西古代相关画论选解(三十一)——诗画有别》,《美术大观》,1994年第08期。

黄复盛:《中西古代相关画论选解(三十)——诗中有画,画中有诗》,《美术大观》,1994年第07期。

黄复盛:《中西古代相关画论选解(二十八)——精心之作与即兴之作》,《美术大观》,1994年第05期。

黄复盛:《中西古代相关画论选解(二十七)——画有疏密二体》,《美术大观》,1994年第04期。

黄复盛:《中西古代相关画论选解(二十六)——画家以简洁为上》,《美术大观》,1994年第03期。

黄复盛:《中西古代相关画论选解(二十四)——绘画创作中的灵感》,《美术大观》,1994年第01期。

陈湘波:《"随类赋彩"与"悟得活用"——中国画色彩问题初探》,《美苑》,1994年第Z1期。

周积寅:《倪瓒绘画美学思想》,《艺苑》(美术版),1994年第02期。

陈运进:《中国画的笔墨、传神与意境》,《美术向导》,1994年第01期。

王琦:《徐悲鸿中国画理论初探》,《艺术探索》,

1994年第02期。

许继庄:《中国画中的“线写意”》,《美术研究》,1994年第02期。

苏祖兴:《中国画笔墨浅谈》,《广西师范大学学报》(哲学社会科学版),1994年第01期。

王雨:《中国画的题款》,《周口师专学报》,1994年第04期。

田庄:《画符成象——中国画造型简论》,《美术》,1994年第12期。

郭志全:《论中国画的非陈述语言和意象思维特征》,《国画家》,1994年第06期。

姚馨丁:《从“比兴”看中国画诗画结合的艺术魅力》,《连云港教育学院学报》,1994年第04期。

王元建:《浅谈空白在中国画中的应用》,《长沙水电师院学报》(社会科学学报),1994年第03期。

张明超:《论中国画印章的艺术魅力》,《福建学刊》,1994年第05期。

韩莉:《中国画的意象构成》,《西北美术》,1994年第02期。

郑军里:《众里寻他千百度——用传统意象理论指导中国画创作》,《南方文坛》,1994年第02期。

石景昭:《也谈大中国画观念》,《国画家》,1994年第02期。

郭志全:《论中国画的非陈述语言和意象思维特征》,《洛阳大学学报》,1994年第01期。

王学仲:《中国画体论证》,《齐鲁学刊》,1994年第02期。

张强:《人伦秩序与道法自然——中国画论在唐代的衍义展开》,《齐鲁艺苑》,1994年第01期。

谭晓枫:《空纳万境白多余韵——中国画空白现象漫谈》,《中国典籍与文化》,1994年第01期。

曾宪高:《谈中国画的抽象——兼谈“书”与画的关系》,《南方文坛》,1994年第01期。

刘选让:《论中国画线条及其基本属性》,《西北美术》,1994年第01期。

1995年

沈伟:《文人画“境生象外”观念的张扬与流弊》,《西北美术》,1995年第04期。

廖国伟:《隋唐美术理论的形态特征及其理论建树》,《社会科学家》,1995年第02、03期。

黄复盛:《中西古代相关画论选解(三十七)——用情笔墨之中》,《美术大观》,1995年第07期。

黄复盛:《中西古代相关画论选解(三十五)——神闲意定》,《美术大观》,1995年第03期。

黄复盛:《中西古代相关画论选解(三十四)——读万卷书,行万里路》,《美术大观》,1995年第02期。

何楚熊:《王微与〈叙画〉》,《文艺理论与批评》,1995年第02期。

杜巽:《中国山水画长卷溯源——兼论顾恺之〈画云台山记〉》,《杭州师范学院学报》,1995年第05期。

何楚熊:《邓椿〈画继〉美学思想的意义》,《文艺研究》,1995年第04期。

陈见东,葛雷:《苏轼绘画思想演变管窥》,《镇江师专学报》(社会科学版),1995年第04期。

何楚熊:《董其昌的文人画论》,《文艺理论研究》,1995年第02期。

张少康:《董其昌的画论和王渔洋的诗论》,《苏州大学学报》,1995年第02期。

张连:《董其昌画学理论与龚贤山水画》,《新美术》,1995年第04期。

徐志兴:《于不可图而图之——〈南田画跋〉美学思想探微》,《彭城大学学报》,1995年第03期。

王非:《意明笔透,游刃有余——石涛“一画”论与庄子〈养生主〉》,《西北美术》,1995年第04期。

赵全利:《石涛“蒙养生活”论》,《西北美术》,1995年第04期。

路景云:《郑燮题画诗文浅识》,《河北师范大学学报》(社会科学版),1995年第04期。

郑百重:《中国画意境的探索》,《福建艺术》,1995年第03期。

胡元坎:《说“气象”》,《宁德师专学报》(哲学社会科学版),1995年第02期。

周积寅:《荜路蓝缕,以处草莽——著名美术史论家俞剑华》,《美术》,1995年第05期。

葛剑涉:《黑白之辨证——试析中国画的黑白体系》,《周口师专学报》,1995年第02期。

孙建春:《中国画是变革的形式主义还是形式主义的变革?》,《艺苑》(美术版),1995年第04期。

赵农:《从写生到写意——略论当代中国画形态》,《西北美术》,1995年第04期。

何鑫:《谈地理区域分异与中国画流派的生成——以五代宋初时期山水画为例》,《西北美术》,1995年第04期。

再新:《博士论题与美国的中国画研究》,《西北美术》,1995年第04期。

伦明,王宁宇:《中国画史评论》,《西北美术》,1995年第04期。

王明居:《中国画的模糊美》,《安徽大学学报》,1995年第05期。

张廷禄:《中国画的装饰性初探》,《国画家》,1995年第05期。

丁厚祥:《中国画"形、神"论》,《淮阴师专学报》,1995年第04期。

陈生:《中国画人物"神情"的追求与变化》,《淮阴师专学报》,1995年第04期。

吴冠中:《无心插柳柳成荫——中国画创新杂谈》,《美术向导》,1995年第05期。

方凤富:《中国画创作浅说》,《重庆师院学报》(哲学社会科学版),1995年第03期。

徐卫:《中国画分类漫议》,《齐鲁艺苑》,1995年第03期。

陈宪年:《论中国诗与中国画的融通》,《文艺理论研究》,1995年第04期。

翁开恩:《变则其久,通则不乏——论中国画的继承和创新》,《福建师范大学学报》(哲学社会科学版),1995年第03期。

林木:《中国画现代形态的初步确立——从八届美展优秀作品展中国画部分谈中国画发展现状》,《美术》,1995年第07期。

晏文正:《当代中国画雏见》,《青岛教育学院学报》,1995年第01期。

张正炳:《试析中国画的笔墨功夫》,《黔东南民族师专学报》,1995年第02期。

吴越滨:《析中国画之线》,《丽水师专学报》,1995年第03期。

郑百重:《中国画意境的探索》,《福建艺术》,1995年第03期。

姚有多:《略论中国画的现代化(在1994年中日美术研讨会上的发言)》,《国画家》,1995年第03期。

单桂福:《谈中国画的传统与发展》,《山东教育学院学报》,1995年第03期。

马忠贤:《中国画的笔情墨韵》,《淮北煤师院学报》(社会科学版),1995年第02期。

张清翔:《浅谈中国画传统的审美取向》,《辽宁师范大学学报》,1995年第03期。

唐勇力:《中国画观》,《新美术》,1995年第02期。

徐绍田:《中国画与西画在用线造型方面的比较分析》,《潍坊教育学院学报》,1995年第01期。

刘永杰:《西方素描与中国画造型观念的冲突》,《西北美术》,1995年第02期。

初青云:《试论中国画的线》,《大连大学学报》,1995年第02期。

刘曦林:《后八九的中国画》,《美术之友》,1995年第02期。

叶华:《试论儒学与中国画》,《新疆教育学院学报》,1995年第01期。

关山月:《有关中国画创作实践的点滴体会》,《美术》,1995年第03期。

沈亚丹:《论中国画的感性抽象》,《萍乡高等专科学校学报》,1995年第01期。

危忠超:《关于现代中国画的思考》,《福建艺术》,1995年第01期。

孙静茹,郑鹏飞:《各有灵苗各自探——中国画变革中的木桶效应与金胡须效应》,《艺圃》(吉林艺术学院学报),1995年第01期。

1996年

李福顺:《中国古代美术批评的优良传统》,《美术观察》,1996年第01期。

朱良志:《理学的生命哲学观及其对中国画学的影响》,《安徽师大学报》(哲学社会科学版),1996年第04期。

刘承华:《从与意、味、气的关系看中国艺术中的韵》,《文艺研究》,1996年第06期。

邓乔彬:《论气韵生动》,《文艺理论研究》,1996年第05期。

李芃:《顾恺之对画论的贡献》,《阜阳师范学院学报》(社会科学版),1996年第04期。

华海镜:《读〈历代名画记〉》,《浙江林学院学报》,1996年第04期。

王顺贵:《从〈历代名画记〉看张彦远的"气韵"论》,《喀什师范学院学报》,1996年第03期。

余笙:《"外师造化,中得心源"的哲学思考》,《西北美术》,1996年第01期。

段玲:《〈宣和画谱〉探微》,《美术研究》,1996年第04期。

陈晓春:《明清画论中画意内涵的拓展》,《乐山师专学报》(社会科学版),1996年第03期。

凤文学:《黄钺的诗歌创作和绘画研究》,《天中学刊》(驻马店师专学报),1996年第02期。

金学智:《"美意延年"———绘画养生功能简论(艺术养生学系列论文之二)》,《文艺研究》,1996年第06期。

徐步:《山水画家成因论》,《西北美术》,1996年第02期。

钟声:《直师造化,妙合古今》,《理论导刊》,1996年第05期。

马忠贤:《谈中国画的继承与创新》,《淮北煤师院学报》(社会科学版),1996年第01期。

刘凤林:《片谈中国画的继承与变革》,《商洛师专学报》,1996 年第 01 期。

童中焘:《论中国画的基点与高度兼谈中西绘画的若干区别》,《国画家》,1996 年第 01 期。

李振东:《中国画的现代化之我见》,《滨州教育学院学报》,1996 年第 02 期。

李迎春:《禅宗的思维方式与中国画的创作构思》,《北方美术》,1996 年第 01 期。

邹晓:《传神论:中国画的创作意象和造形法则》,《汕头大学学报》,1996 年第 06 期。

李祥林:《中国画是减法》,《文史杂志》,1996 年第 06 期。

唐蓉:《论中国画"线"的艺术》,《东方艺术》,1996 年第 06 期。

周晚峰:《"危机"之后的危机——从中国画现状说起》,《美术观察》,1996 年第 11 期。

丁健飞:《笔墨与中国画同在》,《艺苑》(美术版),1996 年第 04 期。

杨先行:《不要忽略中国画是毛笔画》,《阜阳师范学院学报》(社会科学版),1996 年第 04 期。

王元元:《中国画创新浅议》,《中州大学学报》,1996 年第 04 期。

张冠印:《论中国画的最高境界自然天成》,《聊城师范学院学报》(哲学社会科学版),1996 年第 03 期。

琼琳:《浅谈中国画的虚实特征》,《东方艺术》,1996 年第 05 期。

仲立:《中国画论要籍简介》,《美术大观》,1996 年第 09 期。

刘星:《中国画语言意象性结构分析》,《西北美术》,1996 年第 03 期。

钟家骥:《中国画题款印章的布局》,《国画家》,1996 年第 04 期。

帅立功:《也谈中国画创新》,《艺术探索》,1996 年第 02 期。

张廷禄:《中国画的装饰性再探》,《国画家》,1996 年第 03 期。

石景瑞:《试论中国画笔墨之审美效应》,《西江大学学报》,1996 年第 02 期。

周晓峰:《从中国画现状说起》,《西北美术》,1996 年第 02 期。

赵敬之:《论中国画的意象造型手法》,《承德民族师专学报》,1996 年第 02 期。

毕建勋:《中国画没有"意象造型"》,《美术》,1996 年第 04 期。

朱京生:《张仃谈中国画的发展》,《美术观察》,1996 年第 04 期。

梁鸿:《中国画现状五人谈》,《美术观察》,1996 年第 04 期。

长犁:《艰难的跋涉——中国画革新难点浅议》,《美术大观》,1996 年第 04 期。

丁厚祥:《论中国画的"传统"与"创新"》,《淮阴师专学报》,1996 年第 02 期。

阎秀芝:《小议中国画的"传神"》,《华夏文化》,1996 年第 01 期。

戚序:《试论中国画审美的距离把握方式》,《重庆师院学报》(哲学社会科学版),1996 年第 01 期。

魏奇:《中国画的形而上追求》,《唐都学刊》,1996 年第 01 期。

贺万里:《人品论对中国画发展的负面影响》,《淮北煤师院学报》(社会科学版),1996 年第 01 期。

马忠贤:《谈中国画的继承与创新》,《淮北煤师院学报》(社会科学版),1996 年第 01 期。

胡高孝:《中国画笔墨的必然性与偶然性试析》,《新美术》,1996 年第 01 期。

童中焘:《论中国画的基点与高度兼谈中西绘画的若干区别》,《国画家》,1996 年第 01 期。

孙韬成:《论中国画的"点"》,《浙江师大学报》,1996 年第 01 期。

卢辅圣:《二十世纪中国画批评》,《文艺研究》,1996 年第 01 期。

郎绍君:《二十世纪的中国画研究》,《文艺研究》,1996 年第 01 期。

万青力:《文人画与文人画传统——对二十世纪中国画史研究中一个概念的界定》,《文艺研究》,1996 年第 01 期。

林木:《中国画现代形态的确立与美术院校的作用——从新学院派的倡导谈起》,《文艺研究》,1996 年第 01 期。

1997 年

韦自强:《从学习绘画的角度看"六法"》,《西北大学学报》(哲学社会科学版),1997 年第 01 期。

丁厚祥:《气韵·道·自然》,《淮阴师专学报》,1997 年第 01 期。

田瑞:《"气韵生动"说》,《德州师专学报》,1997 年第 01 期。

聂永华,李海科:《论宗炳及其〈画山水序〉》,《南都学坛》,1997 年第 05 期。

袁有根:《云台山与〈画云台山记〉》,《文艺研究》,1997 年第 02 期。

洪惠镇:《中西绘画要拉开距离———重温潘天寿的名言》,《文艺研究》,1997年第01期。

童中焘:《超逸高雄,警奇古厚———略谈潘天寿绘画思想的学术价值》,《文艺研究》,1997年第01期。

吴同彦:《中国画"三远"再探》,《美术》,1997年第09期。

李庆云:《论张彦远〈历代名画记〉中的笔墨观及其现实意义》,《广西师范大学学报》(哲学社会科学版),1997年第S1期。

何玉兰:《苏轼画论对文学欣赏的启示》,《乐山师专学报》(社会科学版),1997年第02期。

陈炳:《石涛画学论》,《中国文化研究》,1997年第01期。

张学军:《混沌"一画"——石涛画论生命美学管窥》,《广西师范大学学报》(自然科学版),1997年第S1期。

凤文学:《〈画语录·资任章〉新解》,《安徽师大学报》(哲学社会科学版),1997年第01期。

陈玉圃:《禅理与画理》,《国画家》,1997年第04期。

宫树鼎:《画论可以借鉴(上)——学习〈画学秘诀〉的体会》,《花木盆景》,1997年第01期。

周翼南:《读〈齐白石谈艺录〉记》,《书城》,1997年第04期。

周怡:《论中国画论中的"气"》,《山东社会科学》,1997年第03期。

王朝瑞:《简言"空白"》,《美术观察》,1997年第10期。

邓乔彬:《魏晋画论中的鉴戒说及其离异》,《杭州大学学报》(哲学社会科学版),1997年第02期。

黄鸿仪:《论中国画程式及其惰性》,《艺术百家》,1997年第04期。

朱凤云:《诗书画印在中国画中的有机结合》,《广西师范大学学报》(哲学社会科学版),1997年第01期。

袁牧:《中国画线条解析》,《苏州丝绸工学院学报》,1997年第06期。

吴东平:《中国画及其题诗浅论》,《江汉论坛》,1997年第12期。

林木:《"中国画"名实再辩》,《美术观察》,1997年第12期。

黄格胜:《中国画一二三》,《南方文坛》,1997年第06期。

杨柳梦:《中国画若干问题的思考》,《美苑》,1997年第06期。

陈滞冬:《中国画的色彩表现》,《美术大观》,1997年第12期。

张光明:《"没骨法"与中国画传统》,《文艺研究》,1997年第06期。

朱宇南:《悟:中国画创作中的智力因素》,《美术研究》,1997年第04期。

王志明:《浅谈中国画的意境和章法》,《镇江师专学报》(社会科学版),1997年第04期。

陈青洋:《论中国画线条的发展》,《美苑》,1997年第05期。

董文政:《当代中国画变革刍议》,《苏州大学学报》,1997年第04期。

张玉能:《再论中国画论的人文精神》,《华中师范大学学报》(哲学社会科学版),1997年第05期。

张彧:《浅谈中国画笔墨精神》,《北方美术》,1997年第01期。

张玉茂:《万物皆是笔一笔定乾坤——浅论中国画的特殊技法》,《美术大观》,1997年第09期。

陈滞冬:《中国画的色彩表现》,《美术大观》,1997年第09期。

惠蓝:《传统"书""画"关系新解——论中国画对书法的影响》,《东南文化》,1997年第03期。

王宁宇:《春江水暖鸭先知——再谈中国画传统的再开发》,《西北美术》,1997年第03期。

吴秋华:《中国画与西洋画的区别》,《福建艺术》,1997年第04期。

许继庄:《关于中国画的"写意"特点》,《国画家》,1997年第04期。

潘风全:《当今中国画创新途径之一——谈谈色彩的艺术表现力》,《国画家》,1997年第04期。

邹晓:《浅论中国画小品艺术的审美特征》,《汕头大学学报》,1997年第04期。

朱良志:《论中国画的荒寒境界》,《文艺研究》,1997年第04期。

陈昶澔:《略论中国画传统笔墨之衍进》,《黔东南民族师专学报》,1997年第02期。

董传芳:《略论中国画蕴含的自然美》,《艺术探索》,1997年第02期。

陈建华:《中国画用线形式美探微》,《新疆教育学院学报》,1997年第02期。

倪铁峰:《浅谈中国画的线》,《吉林师范学院学报》,1997年第03期。

李廷华:《读〈中国诗与中国画〉献疑》,《美术观察》,1997年第06期。

周怡:《论中国画论中的"气"》,《山东社会科学》,

1997年第03期。

杨良:《中国画的传承》,《文史杂志》,1997年第03期。

张敢:《中国画发展访谈录》,《美术观察》,1997年第05期。

阮荣春:《中国画的跌落与“文人画”的误导》,《艺苑》(南京艺术学院学报美术版),1997年第02期。

冯慧芬:《中西融合·传统·艺术个性——关于中国画现代化的一些断想》,《艺苑》(南京艺术学院学报美术版),1997年第02期。

张道森:《中国画变异的思考》,《艺苑》(南京艺术学院学报美术版),1997年第02期。

孙志钧:《中国画色彩谈》,《美术大观》,1997年第05期。

刘忠林:《中国画的笔墨美》,《东疆学刊》,1997年第02期。

林木:《“中国画”名实辩证》,《美术观察》,1997年第04期。

霍春阳:《中国画要有中国的艺术境界》,《美术观察》,1997年第04期。

冯斌:《欲休还说“中国画”》,《美术观察》,1997年第04期。

楚水:《张仃谈中国画创作》,《艺术百家》,1997年第01期。

周学斌:《浅谈黄宾虹李可染的“用光”特点——兼论中国画的“用光”》,《佛山大学学报》,1997年第01期。

尚可:《谈变色——中国画设色的主观性》,《艺苑》(南京艺术学院学报美术版),1997年第01期。

朱辰:《和风永驻——中国画中之“和”》,《艺圃》(吉林艺术学院学报),1997年第01期。

黄专:《中国画的“他者”身份及问题》,《国画家》,1997年第01期。

李兆忠:《我与中国画——张仃谈艺录》,《美术大观》,1997年第02期。

1998年

魏查理,马丽:《“六法”发微》,《美术》,1998年第03期。

贾又福:《画理抉微》,《美术研究》,1998年第02期。

袁有根:《关于顾恺之〈论画〉与〈魏晋胜流画赞〉题目互误及其他》,《新美术》,1998年第03期。

宋雪梅:《魏晋六朝形神论美学简论》,《大连大学学报》,1998年第01期。

伯涵:《钱钟书先生读正谢赫“六法”》,《烟台师范学院学报》(哲学社会科学版),1998年第01期。

顾平:《荆浩〈笔法记〉对中国山水画理论发展的贡献》,《安徽师大学报》(哲学社会科学版),1998年第03期。

赵本嘉:《苏轼画论与宋画中的迷局——绘画的沉思与沉思的绘画之四》,《乐山师专学报》(社会科学版),1998年第03期。

丁培仁:《从黄公望〈写山水诀〉看道教悟性思维方式》,《宗教学研究》,1998年第02期。

张跃进:《论笪重光的绘画美学思想》,《扬州大学学报》(人文社会科学版),1998年第03期。

曹桂生:《石涛画论之本意》,《西安交通大学学报》(社会科学版),1998年第02期。

王非:《黄宾虹的绘画史观》,《艺苑》(美术版),1998年第01期。

李锦胜:《试论中国画意境的模糊美》,《文艺理论研究》,1998年第06期。

任敬彬:《写实·写意·意境——简谈中国画写意笔墨之发展》,《齐鲁艺苑》,1998年第02期。

应受庚:《中国山水画创新轨迹管见》,《浙江丝绸工学院学报》,1998年第03期。

董传芳:《中国画与笔墨艺术》,《广西师范大学学报》(哲学社会科学版),1998年第03期。

王志明:《初论中国画的“势”》,《艺术百家》,1998年第04期。

郑俭:《从传统中国画中再认识形式构成的整体性》,《内蒙古师大学报》(哲学社会科学版),1998年第06期。

关山月:《实践真知鼓向前——试谈中国画的继往开来》,《美术》,1998年第11期。

陈永怡:《近现代中国画改造中的“中西融合”取向——探索轨迹与相关问题研究》,《新美术》,1998年第04期。

宫鸿友:《形似·神似·不似之似——中国画造型审美特征说略》,《东疆学刊》,1998年第04期。

周红:《论中国画的墨色美》,《美术大观》,1998年第11期。

毕建勋:《中国画色彩与墨色关系——中国画色彩理论现状》,《国画家》,1998年第06期。

黄思源:《中国画忧患之异想》,《国画家》,1998年第06期。

苗延荣:《中国画构图形式中的散点透视运用》,《天津轻工业学院学报》,1998年第02期。

李艳丽:《中国画的精神内涵四题》,《临沂师专学

报》,1998年第05期。

华其敏:《谈中国画的形象创作特征》,《美术》,1998年第10期。

《色彩:中国画变革的一个突破口——“中国画色彩问题研讨会”发言摘要》,《美术观察》,1998年第10期。

方立业:《中国画的现代发展趋势》,《武汉教育学院学报》,1998年第05期。

王志明:《谈中国画之五字诀》,《书法艺术》,1998年第05期。

朱汉功:《中国画山石皴法演变浅述》,《美术向导》,1998年第05期。

薛永年:《理深思密,万象之根——简评〈中国画基本原理与方法〉》,《美术之友》,1998年第05期。

侯昊:《浅谈中国画审美意识的独特发展》,《北方美术》,1998年第03期。

赵雨灏:《论中国画的形象艺术》,《北方美术》,1998年第03期。

张启锋:《试论中国画的“程式”特征及其创新》,《赣南师范学院学报》,1998年第04期。

刘星:《中国画语言与内涵结构简论》,《美术研究》,1998年第03期。

冯斌:《从材料到观念——关于中国画创作的新思路与实践》,《美苑》,1998年第04期。

尚可:《立意的着眼点——对中国画创作现状的观察与思考》,《艺苑》(美术版),1998年第03期。

刘曦林:《水墨色彩两相宜——关于中国画语言的通信》,《美术观察》,1998年第07期。

冯斌:《非“笔墨中心”论——中国画问题思考之一》,《美术观察》,1998年第07期。

洪惠镇:《以墨为主,以色为辅——我的中国画色墨观》,《美术观察》,1998年第07期。

李黎,李广元:《当代中国画色彩系统的重建》,《美术观察》,1998年第07期。

潘志亮:《本土语境与民族品性——中国画色彩摭谈》,《美术观察》,1998年第07期。

杨振熙:《中国画用线的思考》,《国画家》,1998年第04期。

侯军:《中国画与世纪现代潮——兼论对中国传统文化的再发现与再认识》,《陕西师范大学学报》(哲学社会科学版),1998年第02期。

徐义生:《中国画必须回到现实生活中来》,《陕西师范大学学报》(哲学社会科学版),1998年第02期。

应受庚:《空白里面大有文章——浅析中国画中空白的内涵》,《浙江丝绸工学院学报》,1998年第02期。

李祥林:《中国画以“简”为贵的文化底蕴》,《文史杂志》,1998年第03期。

王俊松:《平面构成与近现代中国画初探(一)》,《美术向导》,1998年第03期。

洪惠镇:《走向未来的中国画》,《文艺研究》,1998年第03期。

陈滞冬:《中国画的哲学色彩论与五原色体系》,《文艺研究》,1998年第03期。

徐书城:《中国画走向现代之路——世纪之交的回顾与前瞻》,《文艺研究》,1998年第03期。

张千元:《中国画之变革刍议》,《文艺研究》,1998年第03期。

洪惠镇:《试论中国画笔墨传统及其现代化》,《新美术》,1998年第02期。

陈滞冬:《我们能否回忆明天——中国画的传统与当代语境》,《美术观察》,1998年第05期。

任敬彬:《写实·写意·意境——简谈中国画写意笔墨之发展》,《齐鲁艺苑》,1998年第02期。

邓军:《试论中国画的朦胧表现手法》,《艺术探索》,1998年第02期。

王仕平:《试论中国画的“势”》,《镇江师专学报》(社会科学版),1998年第02期。

黄培杰:《中国画色彩试析》,《松辽学刊》(社会科学版),1998年第02期。

蒋世国:《演化与碰撞——论中国画文化精神与当代学院教育的内在矛盾》,《美术》,1998年第04期。

方楚乔:《论中国画的“写意”》,《粤海风》,1998年第02期。

郎绍君:《新世纪中国画的创造者》,《国画家》,1998年第02期。

范迪安:《学养为本——关于中国画现状的一点思考》,《国画家》,1998年第12期。

桂小径:《从“一笔画”看中国画的美学精神》,《海南师院学报》,1998年第01期。

李迎春:《天人合一与中国画刍议》,《北方美术》,1998年第01期。

张峰:《简析中国画写意理论的形成》,《北方美术》,1998年第01期。

沈廷镇:《试论“气韵”与中国画的形式美》,《黔东南民族师专学报》,1998年第01期。

陈晶:《二十世纪中国画问题论争回顾》,《湖北美术学院学报》,1998年第01期。

黄艾,陈丽香:《简说中国画的线条美》,《赣南师范学院学报》,1998年第01期。

邱浒:《中国画与中国化》,《湖北美术学院学报》,1998年第01期。

李金成:《浅谈中国画的意象造型》,《黑龙江社会科学》,1998年第01期。

洪惠镇:《论中国画对外传播的若干问题》,《美苑》,1998年第01期。

王志明:《仿、写、思、博、德:学习中国画之五诀》,《镇江师专学报》(社会科学版),1998年第01期。

张峰:《简谈中国画——线条的功能》,《张掖师专学报》(综合版),1998年第01期。

李毅峰:《当代中国画的民族性发展与现代化进程——九十年代中国画整体格局现状考察》,《国画家》,1998年第01期。

冯斌:《面向新纪元的中国画——中国画:世纪交替的抉择和任重道远的行途》,《国画家》,1998年第01期。

吴松:《文化历史情景下的中国画》,《国画家》,1998年第01期。

李毅峰:《从八大山人的水墨语境谈中国画民族性发展——〈八大山人书画集〉读后》,《美术之友》,1998年第01期。

张仃:《关于中国画写生》,《美术》,1998年第01期。

薛永年:《喜读〈中国画基本原理与方法〉》,《美术》,1998年第01期。

1999年

郎绍君:《论笔墨》,《美术研究》,1999年第01期。

张国珍:《“意”的美学范畴与发展》,《湖北美术学院学报》,1999年第01期。

鲍弘达:《黄宾虹晚年画学思想窥微》,《美术》,1999年第09期。

李鸿照:《论“六法”之“传模”辩正》,《西北美术》,1999年第01期。

谢磊:《观道畅神——宗炳〈画山水序〉正读》,《美术研究》,1999年第02期。

张学干:《略谈顾恺之的“传神”论——兼与叶朗、李泽厚、刘纲纪诸先生商榷》,《西北师大学报》(社会科学版),1999年第02期。

李欣:《顾恺之“传神论”新探》,《甘肃社会科学》,1999年第01期。

李锦胜:《〈二十四画品〉刍议》,《文艺理论与批评》,1999年第02期。

宋力:《由〈林泉高致〉谈对郭熙审美关照的理解》,《美苑》,1999年第03期。

朱良志:《论董其昌画学的心学色彩》,《安徽师范大学学报》(人文社会科学版),1999年第01期。

章平:《苏轼画论的功过辨正》,《淮阴师范学院学报》(哲学社会科学版),1999年第05期。

焦泉:《石涛画论的哲学基础——评“一画论”与“不似似之”说》,《艺术百家》,1999年第04期。

张灵聪:《海德格尔艺术哲学与石涛画论之比较》,《华东师范大学学报》(哲学社会科学版),1999年第05期。

胡达生:《石涛〈画语录〉中“一画论”美学概念的内涵》,《西北师大学报》(社会科学版),1999年第02期。

王黎明:《不趋时流,别出心机——金农画跋中的美学思想浅论》,《湛江师范学院学报》,1999年第01期。

张锡杰:《谛观“计白当黑”》,《美术观察》,1999年第07期。

陈三思:《一部求真务实的文献——〈中国画学著作考录〉》,《美术之友》,1999年第04期。

康有为:《万木草堂论画》,《艺术探索》,1999年第02期。

张仃:《守住中国画的底线》,《美术》,1999年第01期。

韩小蕙:《我为什么说“笔墨等于零”——访吴冠中》,《光明日报》,1999年第04期。

关山月:《否定了笔墨中国画等于零》,《光明日报》,1999年第04期。

邵洛羊:《摒弃“笔墨”,何异于泯灭“中国画”》,《美术》,1999年第11期。

袁牧:《中国画笔墨刍议》,《苏州丝绸工学院学报》,1999年第06期。

闻玉智:《中国画花卉题材的意涵溯源》,《北方论丛》,1999年第06期。

濮毅:《浅谈中国画中的“空白”问题》,《成都大学学报》(社会科学版),1999年第04期。

刘能强:《回溯传统——为现代中国画呼唤一种精神》,《书画艺术》,1999年第05期。

赵胜利:《试论中国画的审美特征》,《学术界》,1999年第05期。

王鹏飞:《浅谈中国画的布局》,《三明师专学报》,1999年第03期。

刘珉:《走向世界不是走向西方——关于中国画创新的思考》,《美术向导》,1999年第05期。

陈瑞林:《守住底线发展传统——张仃再谈中国画的笔墨问题》,《美术观察》,1999年第09期。

蔡涛:《否定了笔墨中国画等于零——访关山月先生》,《美术观察》,1999年第09期。

孙江宁:《如何看待中国画及其笔墨——访姚有多先生》,《美术观察》,1999年第09期。

刘海青:《从中国画教学看笔墨——访张立辰先生》,《美术观察》,1999年第09期。

崔晓东:《关于中国画用笔——读书随感》,《美术观察》,1999年第09期。

刘波:《关于中国画创作品位的思考》,《齐鲁艺苑》,1999年第03期。

吴越滨:《笔墨即中国画》,《丽水师范专科学校学报》,1999年第04期。

张洪波:《试论中国画与诗的融合》,《艺苑》(美术版),1999年第03期。

秦汝文:《中国画线的内涵与特征》,《青海师范大学学报》(哲学社会科学版),1999年第03期。

于水生:《论线条在中国画中的特殊功用》,《潍坊高等专科学校学报》,1999年第03期。

刘能强:《回到汉唐——为中国画召唤一种精神》,《国画家》,1999年第04期。

关山月:《否定了笔墨中国画等于零》,《美术》,1999年第07期。

刘维民:《墨华与空灵——中国画黑白形式刍议》,《甘肃教育学院学报》(社会科学版),1999年第01期。

徐悲鸿:《中国画改良论》,《艺术探索》,1999年第02期。

小东森林:《会心得意成墨象——中国画以墨当彩观念析》,《艺术探索》,1999年第02期。

周晚峰,才青禾:《简论中国画的品评与创作》,《延安大学学报》(社会科学版),1999年第02期。

程明震:《中国画:交融、偏离、个性定位》,《美苑》,1999年第03期。

唐勇力:《关于中国画的思考》,《国画家》,1999年第03期。

王西军:《拓宽中国画色彩的表现空间》,《周口师范高等专科学校学报》,1999年第03期。

赵曙光:《浅谈中国画的空白美》,《辽宁教育学院学报》,1999年第03期。

潘风全:《论西画东渐与中国画的拓新》,《厦门大学学报》(哲学社会科学版),1999年第02期。

林树祥:《中国画经营位置的空白类型及其意蕴》,《齐齐哈尔社会科学》,1999年第02期。

徐建融:《中国画的传统五题》,《美苑》,1999年第02期。

张廷禄:《中国画的装饰性》,《美术大观》,1999年第04期。

单桂福:《略论中国画与书法、诗歌、音乐、戏曲的关系》,《山东教育学院学报》,1999年第02期。

余少石:《中国画诗画语境审美初探》,《景德镇高专学报》,1999年第01期。

小东森林:《法中道行——中国画透视法中之文明》,《艺术探索》,1999年第01期。

郭钟永:《论中国画的多元呼应——谈绘画构成中的辩证法》,《美术向导》,1999年第02期。

黄朋:《中国画的金石气》,《美术大观》,1999年第03期。

于秋笠:《清泉洗心,清正自得——中国画临摹的价值取向》,《齐鲁艺苑》,1999年第01期。

吴毅:《中国画发展的现代思考——节录自〈二十世纪中国画要略〉》,《中国艺术》,1999年第01期。

郑俭:《从传统中国画再认识形式构成的整体性》,《美术观察》,1999年第02期。

刘怡涛:《漫谈中国画之理》,《民族艺术研究》,1999年第01期。

薛永年:《美术史研究与中国画发展》,《新美术》,1999年第01期。

韩长生:《中国画空白浅论》,《西北美术》,1999年第01期。

邓福星:《中国画创新的两个切入点》,《国画家》,1999年第01期。

毕建勋:《笔渣墨屑——关于中国画的思考》,《国画家》,1999年第01期。

方楚乔:《论中国画创作中"意"的作用》,《暨南学报》(哲学社会科学),1999年第01期。

曾繁森:《内涵与外延·传统与融合——二十世纪现代中国画格局管见》,《四川教育学院学报》,1999年第01期。

程大利:《找回传统艺术的精神——我对中国画发展的看法》,《美术》,1999年第01期。

李锦胜:《从诗画融合的历史发展看中国画创作》,《美术》,1999年第01期。

2000年

张锡坤,徐正考:《气韵源于"气运"——当代谢赫美学思想研究质疑》,《吉林大学社会科学学报》,2000年第03期。

孙宝林:《对"六法"的再认识》,《书画艺术》,2000年第06期。

王毅:《神韵:从汉末人伦鉴识到魏晋人物品藻》,

《思想战线》,2000年第01期。

李祥林:《顾恺之画论中的“玄赏”再识》,《江海学刊》,2000年第02期。

贺慰:《顾恺之画论评析》,《江南学院学报》,2000年第01期。

梁秀琴:《探索永恒的路——浅析顾恺之“迁想妙得”创作论》,《书画艺术》,2000年第01期。

邵宏:《人物鉴识与人物画品评》,《新美术》,2000年第02期。

刘晓路:《超时代的创举——苏轼对士人画的首倡》,《北方美术》,2000年第01期。

耿剑:《“以禅论画”基础研究》,《文艺研究》,2000年第05期。

孔仲起,王霖:《心随笔运,隐迹立形——荆浩〈笔法记〉及“六要”简论》,《新美术》,2000年第03期。

蔡罕:《郭熙艺术生平考述》,《文献》,2000年第04期。

邓乔彬:《使我自成一家,然后为得——〈林泉高致〉析论》,《文艺理论研究》,2000年第05期。

杨疾超:《苏轼画论浅探》,《黄冈师范学院学报》,2000年第01期。

舒士俊:《论苏轼的文人画观》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2000年第01期。

吉春阳:《苏轼文人画理论初探》,《南通师范学院学报》(哲学社会科学),2000年第01期。

张晶,李淑辉:《论宋代绘画美学中“韵”的范畴》,《佳木斯大学社会科学学报》,2000年第03期。

李永林:《中国古代美术教育史纲(节选)——元代以前山水画诀述要》,《艺术探索》,2000年第03期。

李艳:《浅谈倪瓒的题画诗》,《殷都学刊》,2000年第02期。

朱良志:《试论心学对董其昌画学的影响》,《孔子研究》,2000年第01期。

喻仲文:《论董其昌“南北分宗”的美学意义》,《湖北美术学院学报》,2000年第03期。

王雨:《论董其昌之〈南北宗论〉》,《周口师范高等专科学校学报》,2000年第03期。

李欣苗:《董其昌“南北宗论”之我见》,《西北美术》,2000年第01期。

张胜春:《董其昌〈画旨〉艺术思想刍议》,《艺术百家》,2001年第02期。

邓乔彬:《董棨、钱杜、邵梅臣绘画思想析论》,《浙江师大学报》,2000年第06期。

邓乔彬:《论戴熙的〈习苦斋题画〉》,《杭州师范学院学报》,2000年第01期。

张尔宾:《读龚贤〈画诀〉》,《东南文化》,2000年第01期。

邓乔彬:《论康雍时期文学理论对绘画思想的影响》,《社会科学》,2000年第11期。

杨成寅:《石涛画论与西方现代主义》,《美术》,2000年第08期。

邓乔彬:《论恽寿平的绘画思想》,《常熟高专学报》,2000年第05期。

邓乔彬:《论郑板桥的绘画思想》,《山东工业大学学报》(社会科学),2000年第01期。

邓乔彬:《论金农画跋及其文人画的原型精神》,《浙江大学学报》(人文社会科学),2000年第01期。

张郁明:《金农的绘画美学思想和禅宗》,《扬州教育学院学报》,2000年第04期。

邓乔彬:《世俗情趣与表现自我——论明清之际文学与绘画思想的新特色》,《泰安师专学报》,2000年第01期。

邓乔彬:《凝滞中的缓进——十九世纪绘画思想一瞥》,《哈尔滨师专学报》,2000年第04期。

朱敏:《清艳之笔竞美艺林——邹一桂的花卉画创作及艺术思想》,《中国历史博物馆馆刊》,2000年第02期。

金伯昀:《“淡然天趣”的绘画美学宗旨——简论布颜图对南宗画宗风之理解与继承》,《衡阳师范学院学报》(社会科学),2000年第05期。

曹耀明:《刘海粟绘画美学思想初探》,《鹭江职业大学学报》,2000年第04期。

李维:《黄宾虹美学思想初探》,《安徽师范大学学报》(人文社会科学),2000年第04期。

王永敬:《走向现代:中国画内部的突破——回眸黄宾虹》,《美术》,2000年第04期。

邱孟瑜:《谈李可染“师造化”的精神内核与传统文人画的异质性》,《艺术探索》,2000年第01期。

欧阳瑰丽:《中国画“程式”与“程式化”刍议》,《文艺研究》,2000年第06期。

孙征:《中国画色墨保鲜的探索》,《美术》,2000年第09期。

舒士俊:《由工笔到写意的写意化进程——试析中国画笔墨发展的分期及盛衰》,《美术研究》,2000年第03期。

朱兴国,董立君:《中国画,何去何从? 如何看中国画的发展——中国艺术研究院美研所副所长陈绶祥访谈》,《美术观察》,2000年第07期。

陈传席:《形式与灵魂——当代中国画问题杂谈》,《美术观察》,2000年第07期。

顾鹤冲:《“形”“神”在中国画创作过程中的转化》,《艺术百家》,2000年第02期。

鲍诗度:《中国画的意象性》,《美术》,2000年第05期。

刘曦林:《中国画三度论争的思考》,《美术》,2000年第04期。

李巍:《再论〈周易〉与中国画》,《周易研究》,2000年第01期。

赵绪成:《从情绪激动到心平气和——参加“第九届全国美展”中国画展区评选的思考》,《美术》,2000年第02期。

孙民:《九届美展的中国画之我见》,《美术观察》,2000年第02期。

王英暎:《中国画艺术形式美的表现》,《福建艺术》,2000年第01期。

周小瓯:《略论中国绘画美学虚实之思维方式特征》,《艺术百家》,2000年第03期。

徐浩:《略论古代画论中的几个概念》,《美术研究》,2000年第03期。

邱振声:《寻根问底,还历史以本来面目——评何楚熊〈中国画论研究〉》,《学术研究》,2000年第03期。

刘长发:《中国画论的缘起、流变及意义》,《淄博学院学报》(社会科学),2000年第01期。

张健伟:《论儒学审美价值取向对传统中国绘画的影响》,《河南师范大学学报》(哲学社会科学),2000年第02期。

蒋瑛:《论意象造型》,《浙江工艺美术》,2000年第04期。

田忠利:《中国画的意境》,《美术向导》,2000年第06期。

朱建生:《外师造化,中得心源——创作随笔》,《饰》,2000年第01期。

刘志骋:《论中国画的笔墨趣味》,《宁夏教育》,2000年第12期。

郎绍君:《笔墨问题答客问——兼评“笔墨等于零”》,《美术观察》,2000年第1、2期。

邵力华:《再谈笔与墨》,《美术》,2000年第05期。

曾宓:《笔墨的生命力》,《荣宝斋》,2000年第01期。

刘骁纯:《两大笔墨系统》,《荣宝斋》,2000年第05期。

郎绍君:《笔墨批评的前提》,《荣宝斋》,2000年第05期。

2001年

邓乔彬:《汉代画论巡礼》,《泰安师专学报》,2001年第01期。

顾平:《谢赫“六法”的歧解及真义》,《南通师范学院学报》(哲学社会科学),2001年第02期。

邬建:《〈画云台山记〉中的色彩与情势》,《郑州牧业工程高等专科学校学报》,2001年第03期。

雷小鹏:《道教与六朝山水绘画美学的建构》,《宗教学研究》,2001年第03期。

邓乔彬:《论顾恺之的绘画思想》,《华东师范大学学报》(哲学社会科学),2001年第02期。

邓乔彬:《论张彦远的画学思想及理论建树》,《山西大学学报》(哲学社会科学),2001年第04期。

李万康:《张彦远之绘画价格理论》,《美术观察》,2001年第06期。

许祖良:《〈历代名画记〉论画三题》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2001年第02期。

施建中:《由唐人题画诗观唐画写真之论》,《南京师大学报》(社会科学),2001年第03期。

蔡罕:《〈林泉高致集〉与郭熙的山水画观》,《浙江万里学院学报》,2001年第04期。

蔡方:《苏轼画论浅析》,《新美术》,2001年第02期。

章叔标:《元四家画风画论概述》,《新美术》,2001年第03期。

康永义:《论倪瓒的艺术思想和绘画》,《阴山学刊》,2001年第02期。

曹正伟:《赵孟頫与倪云林艺术思想比较研究》,《集美大学学报》(哲学社会科学),2001年第03期。

邓乔彬:《论龚贤的绘画思想》,《东南大学学报》(哲学社会科学),2001年第02期。

邓乔彬:《笪重光〈画筌〉析论》,《江苏教育学院学报》(社会科学),2001年第02期。

邓乔彬:《布颜图〈画学心法问答〉析论》,《辽宁大学学报》(哲学社会科学),2001年第06期。

邓乔彬:《沈颢〈画麈〉析论》,《苏州大学学报》,2001年第01期。

周永良:《浅析戴熙绘画艺术的嬗变——兼及〈习苦斋画絜〉纪年抄本的发现》,《故宫博物院院刊》,2001年第04期。

邓乔彬:《王原祁绘画思想评介》,《东南文化》,2001年第07期。

赵启斌:《山水格局与龙脉气势》,《东南文化》,2001年第03期。

邓乔彬:《元笔宋法与乱头粗服——论四王与四僧艺术思想之异》,《上海大学学报》(社会科学),2001

年第01期。

朱良志:《论〈石涛画语录〉的资任说》,《北京大学学报》(哲学社会科学),2001年第05期。

黄泽昌:《达则变,明则化——从〈画语录〉中探析石涛的艺术创新》,《辽宁师范大学学报》,2001年第04期。

孙世昌:《石涛的"我自用我法"——石涛艺术思想演变的研究》,《美苑》,2001年第02期。

袁承志:《从石涛看中国画的笔墨精神》,《西南师范大学学报》(人文社会科学),2001年第02期。

周燕弟:《从"道"和"一画论"看中国绘画的美学精神》,《艺术探索》,2001年第06期。

周怡:《宇宙生成论、绘画起源论、主体创造论的同一说——关于石涛"一画论"的美学思想》,《学术交流》,2001年第02期。

刘毅青:《郑板桥画论的美学意义》,《惠州大学学报》(社会科学),2001年第02期。

江滢河:《乾隆御制诗中的西画观》,《故宫博物院院刊》,2001年第06期。

邹安刚:《论黄宾虹中国画"笔墨"观》,《晋中师范高等专科学校学报》,2001年第04期。

刘晔:《中国画与诗》,《艺术百家》,2001年第04期。

杨挺:《中国画线条艺术的魅力》,《文艺理论与批评》,2001年第06期。

何怀硕:《百年中国画学术研讨会论文选——百年中国画省思》,《美术》,2001年第11期。

林木:《在科学主义笼罩下的百年中国画》,《美术》,2001年第11期。

孔新苗:《走出对立思维——二十世纪中国画变革文化视角转换的回顾》,《美术》,2001年第11期。

宋文翔:《中国画唯美之初论》,《美术研究》,2001年第04期。

吴耀华:《中国画色彩语言的形式意象》,《美术研究》,2001年第04期。

成立:《现代中国画革新的美学反思》,《学术月刊》,2001年第10期。

张国亮:《"中国当代艺术审美理想和西方现代主义、后现代主义艺术"笔谈讨论(3)　对新世纪中国画发展命运之探究——坚持唯物辩证法弘扬民族文化精华》,《美术》,2001年第10期。

屈健:《民族文化的继承与中国画的现代化》,《美术观察》,2001年第10期。

徐卫:《从中国画意象形态演变看当代中国画发展态势》,《艺术百家》,2001年第03期。

张冠印:《素描与中国画》,《文艺理论与批评》,2001年第04期。

刘纲纪:《周韶华与当代中国画的创新》,《美术观察》,2001年第07期。

张岩:《试论中国画的题款与题跋》,《陕西师范大学学报》(哲学社会科学),2001年第02期。

徐步:《论二十世纪"中国画论争"的两个焦点问题》,《陕西师范大学学报》(哲学社会科学),2001年第02期。

林若熹:《源与流:从继承发展看中国画前景》,《新美术》,2001年第02期。

牟克民:《中国画:挖掘自身的色彩潜质》,《艺术百家》,2001年第02期。

赵绪成:《关于中国画创新问题的讨论——该骂娘,还是该欢呼——当代中国画发展状态的思考》,《文艺研究》,2001年第03期。

周积寅:《关于中国画传统与创新的思考——兼与赵绪成先生商榷》,《文艺研究》,2001年第03期。

顾丞峰:《中国画继承和创新的可能性》,《文艺研究》,2001年第03期。

尚辉:《非笔墨语言和非传统形态所推动的中国画演进》,《文艺研究》,2001年第03期。

漠及:《中国画再也不是一个重要的话题》,《文艺研究》,2001年第03期。

朱道平:《当代中国画发展方向与画家的自我追求》,《文艺研究》,2001年第03期。

费泳:《中国画获得新生的前提》,《文艺研究》,2001年第03期。

孙文忠:《清初"四王"对中国画发展的积极意义》,《文艺研究》,2001年第03期。

赵绪成:《该骂娘,还是该欢呼——当代中国画发展状态的思考》,《美术观察》,2001年第05期。

马鸿增:《中国画的创新之路》,《美术观察》,2001年第05期。

袁承志:《从石涛看中国画的笔墨精神》,《西南师范大学学报》(人文社会科学),2001年第02期。

洪惠镇:《试论中国画的材料改革》,《美术观察》,2001年第04期。

钟家骥:《"中国画"概念的拆解与重建》,《美术观察》,2001年第04期。

孙瑜:《工乎? 匠乎? 关乎画品——由明清画论透析传统文人眼中的西洋画》,《东华大学学报》(社会科学),2001年第04期。

于培杰:《中国古代画论四题》,《潍坊学院学报》,2001年第01期。

胡达生:《中国古代画论的文化发微》,《韶关学院学报》(社会科学),2001 年第 11 期。

许建康:《"经营位置"和"经营置位"——读〈中国绘画美学史〉》,《美术之友》,2001 年第 04 期。

陈伟:《于"气韵生动""法"之外的美学游想》,《淮北煤炭师范学院学报》(哲学社会科学),2001 年第 02 期。

屈健:《论中国画的空间结构》,《西北大学学报》(哲学社会科学),2001 年第 04 期。

谌薇:《意得神传笔神形似——浅析中国画论的形神论》,《湖南师范大学社会科学学报》,2001 年第 02 期。

聂瑞辰:《泛论中国画的"理"》,《天津大学学报》(社会科学),2001 年第 1、2 期。

高群:《试论"远"的文化内涵》,《阜阳师范学院学报》(社会科学),2001 年第 04 期。

刘敏:《论中国绘画美学范畴体系的研究》,《成都大学学报》(社会科学),2001 年第 01 期。

杨晓霞:《竹影婆娑入画来——谈中国画竹理论的发展》,《山东艺术学院学报》,2001 年第 04 期。

申剑飞:《论中国山水画与儒道释思想的关系》,《齐齐哈尔大学学报》(哲学社会科学),2001 年第 06 期。

刘亚璋:《中西传统画论中形神问题的比较》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2001 年第 04 期。

方长江:《试论汤文选画论思想的天人合一之道》,《湖北美术学院学报》,2001 年第 04 期。

南博:《谈画品的源流》,《郑州铁路职业技术学院学报》,2001 年第 02 期。

娄宇:《论文人画"逸格"境层的创构与审美追求》,《华中师范大学学报》(人文社会科学),2001 年第 01 期。

李德岩:《关于"心师造化"的现实意义》,《艺术交流》,2001 年第 03 期。

张明:《中国画的意境》,《天津外国语学院学报》,2001 年第 03 期。

葛鸿志:《肇自然之性成,造化之功——浅论山水写生》,《苏州大学学报》(工学),2001 年第 06 期。

何哲生:《传统与自然的孕育》,《文史杂志》,2001 年第 06 期。

周燕弟:《外师造化,中得心源——试论中国绘画的意境》,《连云港师范高等专科学校学报》,2001 年第 03 期。

陈剑:《论中国人物画笔墨的继承和发展》,《漳州师范学院学报》(哲学社会科学),2001 年第 02 期。

徐建明:《也论笔墨》,《南京艺术学院学报》(美术及设计),2001 年第 02 期。

吴楚龙:《论中国画笔墨功夫》,《零陵师范高等专科学校学报》,2001 年第 01 期。

任敬彬:《论笔墨的精神内涵与时代特性》,《济南大学学报》,2001 年第 01 期。

万运超:《浅论中国画笔墨的人性》,《安徽新戏》,2001 年第 03 期。

刘二刚:《关于风格》,《荣宝斋》,2001 年第 01 期。

薛永年:《境象与笔墨》,《荣宝斋》,2001 年第 01 期。

何怀硕:《"笔墨"与中国绘画的抽象性》,《荣宝斋》,2001 年第 03 期。

钟家骥:《笔墨问题新视角——析传统笔墨与非传统笔墨》,《文艺研究》,2001 年第 03 期。

2002 年

阎景翰:《中国古代画论和文论的互渗与融合》,《陕西师范大学继续教育学报》,2002 年第 02 期。

朱晓红:《从中国传统画学"品第"观看审美理想的重建》,《美术》,2002 年第 08 期。

高阳:《先秦道家"自然"观对中国绘画的影响》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2002 年第 03 期。

雷小鹏:《道教与六朝山水绘画美学的建构》,《中国道教》,2002 年第 03 期。

曹洞颇:《论老子哲学思想对中国绘画理念的影响》,《郑州大学学报》(哲学社会科学),2002 年第 05 期。

张晶:《"逸"与"墨戏":中国绘画美学中的主体价值升位》,《中国文化研究》,2002 年第 03 期。

王万宏:《论"逸"在中国古代绘画品评标准中的延伸和嬗变》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2002 年第 03 期。

邱林:《论中古画论中的逸格思想》,《淮北煤师院学报》(哲学社会科学),2002 年第 04 期。

陈正俊:《"神"与"逸"、"风骨"与"北宗"论》,《东南大学学报》(哲学社会科学),2002 年第 05 期。

傅合远:《论"逸品"审美内涵的历史深化与发展》,《文史哲》,2002 年第 05 期。

郑苏淮:《"逸品"精神的张扬——论中国绘画美学追求的历史转折》,《南昌高专学报》,2002 年第 02 期。

鲍江华:《"事绝言象"义正》,《浙江大学学报》(人文社会科学),2002 年第 06 期。

许莉萍:《"书画同源"辨析》,《人文杂志》,2002 年

第06期。

刘道广:《〈金刚经〉和〈画山水序〉》,《美术研究》,2002年第04期。

王恪松:《〈画山水序〉——山水画独立的宣言》,《美与时代》(下半月),2002年第02期。

刘续宗:《浅谈〈画山水序〉》,《宿州师专学报》,2002年第01期。

张玉秀,张婧:《顾恺之"画论"美学观管窥》,《古籍整理研究学刊》,2002年第05期。

宋广林:《荆浩〈笔法记〉图真与笔墨关系分析——再论笔墨在传统山水画中的地位》,《美与时代》(下半月),2002年第09期。

郝文杰:《荆浩〈笔法记〉的美学阐释》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2002年第03期。

张正忠:《从荆浩美学思想看现代主义艺术的歧途》,《美术》,2002年第03期。

鲍江华:《姚最〈续画品〉美学思想初探》,《浙江学刊》,2002年第02期。

施杰:《〈续画品录〉别考》,《美苑》,2002年第04期。

申易:《袁有根教授新著〈历代名画记研究〉一书出版》,《山西师大学报》(社会科学),2002年第03期。

朱良志:《〈林泉高致〉与北宋理学关系考论》,《社会科学战线》,2002年第05期。

傅阳华:《试论唐宋绘画功能论的发展演变》,《烟台师范学院学报》(哲学社会科学),2002年第02期。

刘朝谦:《杜甫、苏轼绘画美学的分歧——"骨"与"肉"的价值评定》,《杜甫研究学刊》,2001年第03期。

张明远:《郭若虚在中国绘画美学史上的贡献》,《审美与艺术教育国际学术研讨会论文集》,2002年。

沈伟:《北宋文人画思想情境略论》,《美术观察》,2002年第12期。

沈刚:《文人画引书入画之利弊》,《上海师范大学学报》(哲学社会科学),2002年第04期。

李永林:《文人习画本无师——中国古代文人画教育思想述要》,《美术观察》,2002年第05期。

郑苏淮:《"逸品"精神的张扬——论中国绘画美学追求的历史转折》,《南昌高专学报》,2002年第02期。

翁晓瑜:《小议宋代文人画观》,《内江师范学院学报》,2002年第05期。

沈刚:《论文人画之萧条淡泊境界》,《绍兴文理学院学报》(哲学社会科学),2002年第03期。

朱靖华:《苏轼的综合论及综合研究苏轼》,《中国人民大学学报》,2002年第03期。

牟健梅:《谈赵孟頫"古意"之论及其现实意义》,《湖北美术学院学报》,2002年第03期。

吕少卿,唐悦:《赵孟頫画学思想中的矛盾性内涵》,《江苏教育学院学报》(社会科学),2002年第02期。

汪俊林:《元王蒙的思想及山水画艺术》,《美与时代》(下半月),2002年第04期。

吴啸平:《问渠哪得清如许,为有源头活水来——论钱选的士气说及对当代书画艺术的现实意义》,《湖南工程学院学报》(社会科学),2002年第01期。

张波:《谈董其昌的"南北宗论"》,《长春师范学院学报》,2002年第04期。

窦修林:《论明代中前期画人的价值趋向》,《湖北社会科学》,2002年第12期。

华枫:《以画为寄:晚明文人画美学的基本特征》,《江南大学学报》(人文社会科学),2002年第01期。

谢丽君:《恽寿平设色论》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2002年第02期。

张雪峰:《从〈烟客题跋〉看王时敏的画学思想》,《商丘师范学院学报》,2002年第06期。

万新华:《汤垕〈画鉴〉泛论》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2002年第01期。

雷涛:《〈石涛画语录〉中的有关"一画"的符号虚设说》,《社科纵横》,2002年第04期。

李人毅:《丹青、画论两昆仑——读孙世昌的〈石涛艺术世界〉》,《美术》,2002年第10期。

杨蕾:《吾道一以贯之——石涛及一画法》,《宿州教育学院学报》,2002年第01期。

李峻岫:《透过鸿蒙之理,堪留百代之奇——散记石涛画论》,《美术向导》,2002年第01期。

朱良志:《"一画"新诠》,《北京大学学报》(哲学社会科学),2002年第06期。

孔令忠:《石涛"一画"说的审美意义》,《晋阳学刊》,2002年第02期。

姜今:《石涛美学思想》,《美术学报》,2002年第01期。

周怡:《师法自然与因心造境的统一说——关于石涛的艺术创作论》,《山东艺术学院学报》,2002年第03期。

朱良志:《论理学对中国画"以小见大"思想的影响》,《深圳大学学报》(人文社会科学),2002年第06期。

郭因:《黄宾虹的绘画美学思想》,《安徽大学学报》(哲学社会科学版),2002年第01期。

方长江:《试论汤文选画论思想的天人合一之

道》,《美术观察》,2002 年第 06 期。

贺万里:《中国画的教化功能论(节选)》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2002 年第 04 期。

陈绶祥:《艺术的国家形象——作为国家艺术形象的中国画》,《美术观察》,2002 年第 10 期。

汤知辛:《中国画创作中"质"与"量"之关系》,《艺术百家》,2002 年第 03 期。

元亮:《中国画的发展:"太阳模型说"》,《文艺研究》,2002 年第 05 期。

龙瑞:《中国画品评的道德底线》,《美术观察》,2002 年第 08 期。

毕建勋:《中国画造形基本原理(下)》,《美术观察》,2002 年第 08 期。

毕建勋:《中国画造形基本原理(上)》,《美术观察》,2002 年第 07 期。

《关于"艺术质量标准"的讨论(2) 什幺是好画?——回望二十世纪中国画发展研讨会综述》,《美术》,2002 年第 06 期。

陈池瑜:《中国画的改良思潮与现代进程》,《美术观察》,2002 年第 05 期。

玫瑰:《我看中国画的交流和发展》,《美术》,2002 年第 05 期。

孙克:《期待大师——中国画的世纪思考》,《美术》,2002 年第 04 期。

何水法:《水法通则八法通——浅谈中国画与用水之关系》,《美术》,2002 年第 04 期。

张白露:《"程式"与中国画艺术精神略论》,《河南师范大学学报》(哲学社会科学),2002 年第 02 期。

林逸鹏:《传统中国画面临的无奈》,《文艺研究》,2002 年第 02 期。

董欣宾:《中国画是末日还是来日方长》,《美术》,2002 年第 03 期。

范扬:《我说中国画柳暗花明》,《美术观察》,2002 年第 02 期。

杨国平:《从画科整合谈中国画创作的发展趋势》,《文艺研究》,2002 年第 01 期。

玉立:《对世纪难题的思考——寻找中国画创作现代性与民族性的融合点》,《美术观察》,2002 年第 01 期。

陈清:《浅谈中国画之"气韵"与"骨法"》,《山西青年管理干部学院学报》,2002 年第 01 期。

武洪滨:《浅谈传统绘画美学中的"整体意识"》,《书画艺术》,2002 年第 03 期。

陈绶祥:《中国画学是中国美术学建设的一把钥匙》,《美术观察》,2002 年第 07 期。

余连祥:《中国古代墨竹画论中的几个基本范畴》,《艺术广角》,2002 年第 06 期。

方立业:《论中国画的意象》,《郧阳师范高等专科学校学报》,2002 年第 04 期。

李明:《"随类赋彩"与中国绘画的哲学色彩观》,《宜宾学院学报》,2002 年第 02 期。

陈云飞:《论中国古代画论中的艺术接受观》,《艺术探索》,2002 年第 04 期。

周午生:《画家之主体修养》,《北方美术》,2002 年第 02 期。

徐强,宋岩岳:《中国画的情感与意境》,《安徽工业大学学报》(社会科学),2002 年第 04 期。

黄泽昌:《中国画的意境与空间关系》,《淮北煤师院学报》(哲学社会科学),2002 年第 02 期。

王允琪:《外师造化中得心源——略谈中国绘画的意象性》,《淮北煤师院学报》(哲学社会科学),2002 年第 05 期。

鲁克:《论中国画笔墨之气》,《浙江工艺美术》,2002 年第 02 期。

束新水:《论传统程式化笔墨对水墨人物画的影响》,《广西梧州师范高等专科学校学报》,2002 年第 04 期。

杨建华:《论中国写意画的笔墨》,《韶关学院学报》,2002 年第 04 期。

张忠全:《笔墨当随时代——论当代中国画的现代性》,《淮南师范学院学报》,2002 年第 02 期。

徐晓新:《论中国画笔墨的抽象性》,《东南文化》,2002 年第 09 期。

2003 年

王明道:《"气韵生动"之我见》,《浙江工商职业技术学院学报》,2003 年第 02 期。

雷恩海:《"绘事后素"的意义指向及其在画论中的表现》,《西北师大学报》(社会科学),2003 年第 04 期。

丁厚祥:《形毕肖中求生韵:"形似"琐议》,《文艺研究》,2003 年第 03 期。

刘曦林:《在传统的时间隧道里——古代画学断想》,《美术》,2003 年第 03 期。

梁川:《论中国古代画论中的再阐释》,《自贡师范高等专科学校学报》,2003 年第 03 期。

曹桂生:《对"气韵"范畴的诠释——读〈古画品录〉》,《中国图书评论》,2003 年第 09 期。

施杰:《〈续画品录〉别考》,《美苑》,2002 年第 04 期。

王来阳:《魏晋南北朝画论与中国审美基础的确立》,《美与时代》,2003 年第 07 期。

杨先艺,薛保华:《顾恺之传神论与魏晋玄学》,《美术观察》,2003 年第 04 期。

陈苏民:《“以形写神”——顾恺之的美学思想》,《南京理工大学学报》(社会科学版),2003 年第 03 期。

孔维强:《顾恺之形神理论的文本逻辑初探》,《艺术百家》,2004 年第 06 期。

韦宾:《〈魏晋胜流画赞〉辩伪》,《美术观察》,2003 年第 11 期。

肖建军:《论“气韵生动”之概念内涵在绘画领域内的嬗变》,《聊城大学学报》(社会科学),2003 年第 01 期。

李洲良:《试论钱钟书“六法”失读说——兼与“气韵生动”说商榷》,《学术交流》,2003 年第 04 期。

王琥:《再读“六法论”》,《装饰》,2003 年第 02 期。

张建军:《在“以形写形”与“画山水之神”之间——宗炳〈画山水序〉中观念的同构与间隙》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2003 年第 04 期。

韦宾:《〈画山水序〉与佛教关系问题商榷》,《美术研究》,2003 年第 04 期。

谢磊:《〈金刚经〉与〈画山水序〉再辨识——与刘道广教授商榷》,《美术研究》,2003 年第 04 期。

崔迎春:《宗炳绘画理论来源小议》,《阴山学刊》,2003 年第 06 期。

黄启根:《浅论中国画的形神关系》,《漳州师范学院学报》(哲学社会科学),2003 年第 03 期。

阮璞:《中国画诗文题跋浅谈——“美术史论研究生画学十讲”选》,《美术研究》,2003 年第 02 期。

王嘉澍:《张璪的“外师造化,中得心源”思想——对荆浩、郭熙的影响》,《美与时代》,2003 年第 12 期。

朱良志:《“外师造化,中得心源”佛学渊源辨》,《中国典籍与文化》,2003 年第 04 期。

黄建军:《〈笔法记〉中的绘画真实性问题》,《美术与设计》,2003 年第 03 期。

朱良志:《论理学对中国“画气”说的影响》,《孔子研究》,2003 年第 02 期。

邹锦华:《也说“意在笔先”》,《美术观察》,2003 年第 04 期。

陈路:《从唐宋画论看审美评价体系的发展》,《南阳师范学院学报》(社会科学),2003 年第 10 期。

王跃年:《〈历代名画记〉评介》,《书画艺术》,2003 年第 06 期。

陈刚,黄专:《〈历代名画记〉研究三题》,《美术学报》,2003 年第 04 期。

樊培绪:《〈张彦远评传〉的现代阐释与美学品格》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2003 年第 02 期。

谈云雷:《谈杜甫的论画诗》,《南京理工大学学报》(社会科学),2003 年第 06 期。

曹爱华:《管窥传统山水画“高远”法所蕴含的儒家美学观》,《东南文化》,2003 年第 04 期。

傅新生:《宋代出版的几部美术书籍》,《新美术》,2003 年第 02 期。

蔡罕:《〈山水纯全集〉与韩拙的山水画理论》,《美术观察》,2003 年第 03 期。

王玉芳:《苏轼的“传神论”小议》,《国画家》,2003 年第 05 期。

曹洞颇:《论苏轼“不求形似”的艺术观》,《河南师范大学学报》(哲学社会科学),2003 年第 02 期。

李开荣:《苏轼绘画观的价值与负面影响》,《新疆艺术学院学报》,2003 年第 01 期。

牟健梅:《谈赵孟頫“古意”之论及其现实意义》,《湖北美术学院学报》,2003 年第 03 期。

郑岳华:《试论赵孟頫“以书入画”的理论》,《浙江师范大学学报》,2003 年第 01 期。

万青力:《由“士夫画”到“文人画”——钱选“戾家画”说简论》,《美术研究》,2003 年第 03 期。

袁俊华:《董其昌“南北宗论”对中国画影响的两面观》,《淮北职业技术学院学报》,2003 年第 01 期。

高炬:《简评董其昌“南北宗论”》,《石家庄师范专科学校学报》,2003 年第 01 期。

王耘:《“逸品”新说》,《贵州大学学报》(艺术),2003 年第 02 期。

梁江:《清代画学的特色和理论建树(连载之三)》,《艺术探索》,2003 年第 02 期。

谢丽君:《庄子对恽寿平绘画思想的影响》,《美术观察》,2003 年第 02 期。

张俊、赵启斌:《王鉴绘画思想探微》,《东南文化》,2003 年第 01 期。

王先祥:《沈颢的文人画理论》,《安徽师范大学学报》(人文社会科学),2003 年第 01 期。

邓月琴:《形・貌・神——读沈宗骞“传神论”一得》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2003 年第 01 期。

黄培杰:《个性与工笔人物画形象深度析辨——清代沈宗骞〈芥舟学画编〉再读有感》,《国画家》,2003 年第 03 期。

吕少卿:《论戴本孝画学思想及其成因》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2003 年第 04 期。

高炬:《简评董其昌“南北宗论”》,《石家庄师范专

科学校学报》,2003年第01期。

张新亚:《石涛"一画"试议》,《美与时代》,2003年第07期。

施荣华:《石涛"一画"论美学思想新探》,《云南师范大学学报》(哲学社会科学),2003年第05期。

贾涛:《于安澜〈画论丛刊〉学术价值管窥》,《美术观察》,2003年第08期。

《石鲁论艺术与生活》,《美术》,2003年第04期。

谢涛:《时代的选择——林风眠与徐悲鸿艺术思想比较》,《贵州大学学报》,2003年第01期。

张曼华:《徐悲鸿倡真求实的艺术观》,《美术》,2003年第06期。

邵晓峰:《偏见与孤行——对徐悲鸿"独持偏见,一意孤行"思想的思考》,《美术研究》,2003年第03期。

王玉芳:《呼唤真善美的审美理想——徐悲鸿艺术思想的现实意义》,《美术》,2003年第08期。

马鸿增:《徐悲鸿写实主义思想体系的重新解读》,《美术》,2003年第06期。

吴耀华:《中国画写意心智义理辨》,《艺术百家》,2003年第04期。

黄强苓:《传统中国画的艺术精神与境界》,《美术观察》,2003年第11期。

俞德生:《中国画的线》,《艺术百家》,2003年第03期。

舒湘汉:《论中国画的审美意识》,《装饰》,2003年第09期。

张斌宁:《有限的选择——关于中国画发展问题的思考》,《美术观察》,2003年第07期。

张永山:《中庸文化观与中国画"现代性"》,《美术观察》,2003年第07期。

王书侠:《中国画还需保留一点空白》,《艺术百家》,2003年第02期。

李蒲星:《建构当代中国画评价标准》,《美术观察》,2003年第06期。

唐建:《中国画的精神家园》,《文艺研究》,2003年第03期。

罗剑钊:《"融合中西"之路将向新世纪延伸——重温徐悲鸿改革中国画的理论与实践有感》,《美术》,2003年第05期。

宋文翔:《现代中国画的时代性——论徐悲鸿艺术精神与二十一世纪中国画之发展》,《美术》,2003年第05期。

陈丽香,黄艾:《无画处皆成妙境——谈中国画的"空白"》,《装饰》,2003年第05期。

李亚光:《用意境来培育中国画的气质》,《中国成人教育》,2003年第04期。

晋雅欣:《中国画花鸟画的"写意观"辨析》,《艺术百家》,2003年第01期。

谌知全:《略论中国画的"应变"潜力》,《美术观察》,2003年第03期。

潘光年:《中国画真的需要创新和现代化吗》,《美术观察》,2003年第03期。

李仲芳:《关于"艺术质量标准"的讨论(9) 影响中国画艺术质量的六弊》,《美术》,2003年第03期。

雷子人:《中国画表现、图式及笔墨结构中的文化情态》,《美术研究》,2003年第01期。

赵权利:《古典·情结·中国画——关于当代国画创作中"古典情结"的对话》,《美术观察》,2003年第02期。

冯培霞:《中国画"空白"的当代意义》,《美术观察》,2003年第02期。

宋文翔:《现代媒材的开拓是中国画"当代性"的标志》,《美术观察》,2003年第02期。

尚剑:《古典画论的当代解释——读楚默〈中国画论史〉》,《书画艺术》,2003年第02期。

曹爱华:《管窥传统山水画"高远"法所蕴含的儒家美学观》,《东南文化》,2003年第04期。

陈见东:《中国古代画论中的理解矛盾》,《美术观察》,2003年第04期。

马铁骊:《中国绘画艺术中"空白、虚实"之魅力》,《临沂师范学院学报》,2003年第04期。

贺万里:《儒家观念与中国古代绘画功能论的历史延迁》,《淮北煤炭师范学院学报》(哲学社会科学),2003年第06期。

赵思有:《中国绘画意象和笔墨的哲学基础》,《新美术》,2003年第03期。

杨柏岭,金妹:《中国古典绘画思想的精神追寻——读邓乔彬的〈中国绘画思想史〉》,《安徽教育学院学报》,2003年第04期。

尚可:《寻求新和谐——论林风眠的绘画思想》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2003年第03期。

陈水云:《根系传统,思接现代——评彭修银〈中国绘画艺术论〉》,《新闻出版交流》,2003年第03期。

范曾:《画论两则》,《美与时代》,2003年第09期。

王霖:《〈画学丛证〉条辨(二)》,《新美术》,2003年第02期。

程明震:《文人画界定之我见》,《艺术研究》,2003年第02期。

朱良志:《中国美学中的悟性说》,《齐鲁学刊》,

2003年第06期。

李亚光:《用意境来培育中国画的气质》,《中国成人教育》,2003年第04期。

宋广林:《中国画的文化多元性》,《艺术探索》,2003年第05期。

黄宾虹:《中国画刍议》,《东方艺术》,2003年第05期。

邱正伦:《中国画的底线不可动摇》,《东方艺术》,2003年第04期。

陈琳:《师心与镜物——由范宽、达·芬奇的两段画论谈中西绘画不同的创作思想》,《齐鲁艺苑》,2003年第02期。

马如飞:《写实主义与中国画的发展》,《戏剧文学》,2003年第06期。

扶风:《莫认他乡作故乡——读〈传统笔墨中心论的错误〉有感》,《中国书画》,2003年第10期。

鲁虹:《传统笔墨中心论的错误》,《中国书画》,2003年第08期。

杨浩峰:《论中国画的笔墨》,《哈尔滨学院学报》,2003年第11期。

陈岫岚:《简论写意画的笔墨意义》,《肇庆学院学报》,2003年第04期。

安佳:《论中国画的笔墨精神》,《美苑》,2003年第02期。

2004年

张冠印:《诗歌与绘画关系新探》,《文艺理论与批评》,2004年第04期。

范廷义:《简析〈画山水序〉的意义及美学价值》,《肇庆学院学报》,2004年第04期。

田力:《重掘王微〈叙画〉的美学价值》,《艺术探索》,2004年第04期。

王峰秀:《魏晋南北朝的玄学方法与画论的评析》,《书画艺术》,2004年第05期。

朱清:《谢赫〈古画品录〉中的易理考释》,《中国哲学史》,2004年第04期。

张宽武:《从"六法"看中国人物画的创作观念》,《东方艺术》,2004年第08期。

韩雪松:《论文化概念下的中国绘画批评》,《艺术广角》,2004年第02期。

孟彦琴:《气韵生动:律动的生命》,《艺术研究》,2004年第04期。

张宽武:《气韵生动与人格精神》,《美术观察》,2004年第10期。

鲁慕迅:《美在生命——兼谈气韵说》,《国画家》,2004年第04期。

吴冬梅:《释"气韵生动"》,《世界文化遗产亚洲国际研讨会论文集》,2004年。

郭珂:《论中国古代绘画"气韵生动"的演变》,《河南师范大学学报》(哲学社会科学),2004年第05期。

倪龙娇:《顾恺之的"传神"论对中国山水画的渗透》,《淮南师范学院学报》,2004年第04期。

华强:《"传神论"对唐代绮罗人物画风的影响》,《艺术探索》,2004年第02期。

高宇琪:《顾恺之和早期传神论》,《甘肃科技》,2004年第02期。

施荣华:《论顾恺之"传神论"的美学思想》,《云南师范大学学报》(哲学社会科学),2004年第01期。

孔维强:《顾恺之形神理论的文本逻辑初探》,《艺术百家》,2004年第06期。

张建军:《张璪"树石"与中国绘画史上的"山水之变"》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2004年第03期。

彭立:《从"存形"到"写意"——中国古典绘画美学观念的嬗变及山水画的兴起》,《西南民族大学学报》(人文社科),2004年第05期。

张建军:《论"外师造化,中得心源"》,《贵州大学学报》,2004年第03期。

刘正平,黄晓霞:《"穷神变,测幽微"与张彦远的绘画理论》,《兰州学刊》,2004年第04期。

韦宾:《〈历代名画记〉中顾恺之三篇画论皆伪——答袁有根先生》,《美术观察》,2004年第06期。

朱光耀:《禅宗与张彦远的"妙悟"说》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2004年第02期。

王跃年:《〈历代名画记〉评介(连载之二—六)》,《书画艺术》,2004年第01期—05期。

刘圣进:《"逸品"在唐代绘画美学中的地位》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2004年第04期。

周博:《北宋画学的"自然"观念及其官方思想背景》,《美术研究》,2004年第02期。

申喜萍:《试析道教对中国绘画的影响——以南宋金元时期绘画思想为例》,《民族艺术》,2004年第04期。

张晶:《论董逌的绘画美学思想》,《中国文化研究》,2004年第04期。

奚林元:《从〈笔法记〉看荆浩的艺术教育观》,《教育评论》,2004年第03期。

寿觉生:《郭熙〈林泉高致〉探析》,《装饰》,2004年第06期。

陈良运:《论〈林泉高致〉的美学品位》,《美术学

报》,2004年第02期。

龙延:《黄庭坚的画论与禅意》,《楚雄师范学院学报》,2004年第04期。

张岩:《论苏轼画跋的美学意蕴》,《齐鲁艺苑》,2004年第01期。

何毅,张涤:《苏轼画论的影响浅探》,《河北大学成人教育学院学报》,2004年第04期。

陈中浙:《苏轼绘画"形神"观及其与佛教的关系》,《江苏行政学院学报》,2004年第05期。

徐浩:《论"诗中有画,画中有诗"》,《贵州大学学报》(社会科学),2004年第03期。

侯颖慧:《哲学及文艺理论对宋元花鸟画的影响》,《艺术探索》,2004年第03期。

张完硕:《试论〈宣和画谱〉的美学思想》,《华中科技大学学报》(社会科学),2004年第06期。

蔡华,申喜萍:《倪瓒的道教美学思想探析》,《西南民族大学学报》(人文社科),2004年第05期。

吕少卿:《论元四家绘画美学思想》,《艺术百家》,2004年第04期。

邱才桢:《吴镇〈墨竹谱〉中的笔墨关系——兼论宋元文人画精神之嬗变》,《中国书画》,2004年第11期。

翁利:《"古意":借古以开今的旗帜——也谈赵孟頫的"古意"论》,《淮北煤炭师范学院学报》(哲学社会科学),2004年第02期。

程桂琳:《略说"逸笔"——浅谈中国画的"逸笔"作用》,《国画家》,2004年第03期。

段彪:《"逸笔""逸气""逸格"——蠡测倪瓒绘画中"逸"的内蕴关联》,《周口师范学院学报》,2004年第06期。

赵松岩:《略论绘画"逸格"》,《淮北煤炭师范学院学报》(哲学社会科学),2004年第02期。

张红梅:《诗情与画境——倪瓒诗词绘画中的美学思想》,《吉林艺术学院学报》,2004年第03期。

何庆先:《〈四库全书〉载〈图绘宝鉴〉底本考原》,《古籍整理研究学刊》,2004年第06期。

袁俊华:《董其昌"南北宗论"对中国画影响的两面观》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2004年第03期。

李吾铭,黄贞权:《董其昌美学思想中的比较观》,《求索》,2004年第10期。

喻仲文:《晚明哲学思潮对董其昌美学思想的影响》,《武汉理工大学学报》(社会科学),2004年第01期。

于占德:《独立书斋啸晚风——浅析徐渭几首题画诗看个性表现》,《美术》,2004年第05期。

谢丽君:《佛教对恽寿平画学思想的影响》,《荣宝斋》,2004年第01期。

周永昭:《汤垕〈画鉴〉版本之流传及汤著作之影响》,《故宫博物院院刊》,2004年第06期。

蔡育坤:《解读李修易〈小蓬莱阁画鉴〉》,《成都教育学院学报》,2004年第08期。

许宏泉:《一画论:戴本孝与石涛之比较》,《荣宝斋》,2004年第04期。

金伯昀:《布颜图的绘画美学思想》,《南通师范学院学报》(哲学社会科学),2004年第01期。

赵大军:《从孔衍栻透视明清文人画的绘画精神》,《齐鲁艺苑》,2004年第03期。

张俊,赵启斌:《王鉴绘画思想探微》,《东南文化》,2003年第01期。

陈池瑜:《石涛的山水艺术美学思想》,《山东艺术学院学报》,2004年第03期。

董文运:《石涛〈画语录〉"一画论"评述》,《新美术》,2004年第04期。

杨芳:《石涛及其"一画"美学思想》,《宿州师专学报》,2004年第01期。

张黔:《石涛"一画"论的美学意义》,《湛江师范学院学报》,2004年第01期。

黄培杰,郝文杰:《试析石涛"一画"论与传统本体论的哲学渊源》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2004年第04期。

吴杰:《笔墨未必"随时代"——论石涛的"笔墨当随时代"》,《青海师范大学民族师范学院学报》,2004年第02期。

王丹玲:《再论石涛美学思想的渊源和意义》,《甘肃高师学报》,2004年第04期。

杨斌:《〈芥子园画传〉探微》,《美术观察》,2004年第04期。

胡健:《花落春仍在——论陈师曾的文化保守主义》,《美术观察》,2004年第12期。

胡健:《守护中的拓进:陈师曾艺术思想与艺术创作》,《江西社会科学》,2004年第10期。

王进进:《宗白华中国画论的美学思想》,《中国矿业大学学报》(社会科学),2004年第01期。

万青另:《黄宾虹与"道咸画学中兴"说》,《文艺研究》,2004年第06期。

聂路:《从黄宾虹的艺术看中国画创新之路》,《美术观察》,2004年第12期。

王非:《黄宾虹的中国画变革思路与文化自信》,《美术观察》,2004年第09期。

李阳:《论马克思主义对石鲁绘画思想的影响》,《国画家》,2004年第05期。

吴纯玉:《“中西调和”与“中西融合”——林风眠与徐悲鸿艺术思想比较》,《美术观察》,2004年第04期。

顾平:《论中国画的“随类赋彩”》,《装饰》,2004年第09期。

周耀威:《浅论“气韵”在中国画创作中的意义》,《华南师范大学学报》(社会科学),2004年第04期。

金雷:《气韵与生命力》,《艺术百家》,2004年第02期。

张缨:《中国画——绘画的具象与抽象的溶合》,《西南民族大学学报》(人文社科),2004年第08期。

沈金耀:《中国画的写形、立象》,《福建师范大学学报》(哲学社会科学),2004年第04期。

李起敏:《论一百年来中国画的两个转型期》,《文艺评论》,2004年第04期。

毕继民:《浅谈传统中国画的自然观》,《美术观察》,2004年第07期。

李鸣:《中国画的通俗性和艺术性》,《装饰》,2004年第07期。

屈健,殷梅青:《论中国画意象生成的形式要素——关于图像、程式、笔墨的思考》,《西北大学学报》(哲学社会科学),2004年第03期。

王文娟:《中国画色彩的美学探渊——兼与西方绘画色彩的比较研究》,《美术观察》,2004年第06期。

方福颖:《中国画的抽象原则》,《装饰》,2004年第06期。

袁崆银:《聚“点”成象——关于中国画“点”法之再造》,《文艺研究》,2004年第03期。

龙瑞,严好好,徐先堂,陈传席,刘国辉,李宝林,王建梓,甘长霖,赵绪成,胡明哲,郑雅风,喻继高,周积寅,郭西元,位正中,冯远:《中国画如何界定如何评价?——〈中国书画报〉关于第二届中国画展金奖作品的讨论》,《美术》,2004年第05期。

马良书:《中国画的“理意说”》,《装饰》,2004年第05期。

赵溅球:《传统中国画的和谐美》,《美术观察》,2004年第04期。

阮礼荣:《“海粟之狂”与中国画现代化发展》,《美术观察》,2004年第04期。

夏晓春:《论中国画意境审美的动态》,《装饰》,2004年第03期。

庄一兵:《空白致美——中国画空白的哲学渊源及审美价值》,《东南文化》,2004年第01期。

谢少威:《中国画“危机论”之生成》,《华南师范大学学报》(社会科学),2004年第01期。

郎绍君:《中国画批评二题》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2004年第01期。

高定昆:《中国画意象空间的表现——浅谈虚实与空间的关系》,《艺术百家》,2004年第06期。

张红媛:《中国画的色彩与情感》,《美术观察》,2004年第12期。

董春晓:《“中国画”与“水墨画”:本土绘画的现代性遭遇》,《美术观察》,2004年第12期。

赵持平:《从视觉艺术思维的角度论中国画审美内涵》,《美术观察》,2004年第12期。

张森:《对当前中国画创作的思索》,《装饰》,2004年第12期。

王余:《中国画尚“意”论》,《装饰》,2004年第12期。

郝向炫:《中国画的造型与笔墨》,《美术研究》,2004年第04期。

陈克:《再论继承与创新——兼析中国画现代与传统之争》,《河南师范大学学报》(哲学社会科学),2004年第06期。

舒湘汉:《中国画与“纯真之眼”》,《美术观察》,2004年第11期。

陈丽香:《中国画之“意”》,《美术观察》,2004年第11期。

张干元:《中国画的混沌美学特征》,《装饰》,2004年第11期。

熊炜:《色与彩——也谈中国画“有色无彩”》,《艺术百家》,2004年第05期。

陈恩惠:《论五行观念对中国画传统色彩观的影响》,《美术观察》,2004年第10期。

袁学军:《试论中国画的发展与创新》,《美术观察》,2004年第10期。

尚可:《中国画传统品评标准的理论渊源》,《装饰》,2004年第10期。

戴卫:《老画题·新话题——也谈中国画》,《文艺评论》,2004年第05期。

荆建设:《论中国画学程式化传统的继承与革新》,《内蒙古农业大学学报》(社会科学),2004年第01期。

丁薇薇:《论艺术的适度加工原则》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2004年第04期。

尚可:《艺术与思想——绘画理法漫议》,《国画家》,2004年第03期。

朱连生:《中西绘画艺术美学思想的几点比较》,

《鞍山师范学院学报》,2004年第03期。

郁火星:《中国古代绘画崇尚人品的思想渊源》,《东南大学学报》(哲学社会科学),2004年第06期。

彭立:《从"存形"到"写意"——中国古典绘画美学观念的嬗变及山水画的兴起》,《西南民族大学学报》(人文社科),2004年第05期。

刘墨:《冷眼幽情的孤高之美——〈中国画论与中国美学〉自序》,《美术之友》,2004年第01期。

戴春森,张西峰:《"放意相物"在传统画论中的要义》,《陇东学院学报》(社会科学),2004年第02期。

赵大军:《画至神妙处必有静气——透视"静"与文人山水画》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2004年第03期。

刘健:《中国画艺术的灵魂——意境美》,《社科纵横》,2004年第06期。

郭敏:《浅谈中国画意境的构成》,《书画艺术》,2004年第03期。

夏晓春:《论中国画意境审美的动态》,《装饰》,2004年第03期。

任峰:《中国艺术绘画的虚实观——谈中国画的形式美》,《池州师专学报》,2004年第06期。

韩璐:《物境、物象与心境、心象——论中国画创作过程中两个基本环节及其内涵》,《浙江艺术职业学院学报》,2004年第04期。

张建军:《论"外师造化,中得心源"》,《贵州大学学报》,2004年第03期。

武杰山,吴敏:《浅谈中国画诗意》,《大庆高等专科学校学报》,2004年第03期。

毕继民:《浅谈传统中国画的自然观》,《美术观察》,2004年第07期。

徐军:《中国画的色彩特征之我见》,《苏州大学学报》,2004年第03期。

范廷义:《简论中国水墨画的笔墨意义》,《美与时代》,2004年第08期。

俞振林:《深入自然生活、拓展艺术语言、更新表现形式——论笔墨当随时代》,《管理与财富》,2004年第08期。

刘荣:《中国山水画的三种视角——论山水意境营构中的的空间观与笔墨观》,《管理与财富》,2004年第01期。

2005年

贾涛:《宗炳〈画山水序〉的理论开创性刍议》,《美术研究》,2005年第02期。

王西军:《〈画山水序〉与宗炳的绘画认识论》,《装饰》,2005年第05期。

张金燕:《宗炳的画学之思——"澄怀"》,《成都大学学报》(社会科学),2005年第05期。

张义宾:《宗炳、王微美学思想的本体意义》,《东南大学学报》(哲学社会科学),2005年第05期。

刘亚璋:《澄怀观道——论宗炳绘画思想中的庄学因素》,《湖北美术学院学报》,2005年第01期。

祁国荣:《论宗炳、王微的山水画理论及其文化意蕴》,《天水师范学院学报》,2005年第01期。

陈良运:《〈古画品录〉新探》,《美术研究》,2005年第02期。

邓益民:《"六法"以"气韵"为中心》,《美术观察》,2005年第12期。

张宽武:《从"六法"看中国人物画的创作观念》,《西北美术》,2005年第02期。

何建波:《关于"六法"和中西美术之我见》,《国画家》,2005年第02期。

范正红:《论"六法"与"写意精神"》,《美术观察》,2005年第12期。

吴冬梅:《再释中国画论中的"气韵生动"》,《艺术百家》,2005年第03期。

叶萍:《"气韵"与"旋律"——论中国古代绘画和音乐艺术内涵的通同性》,《荣宝斋》,2005年第02期。

施荣华:《论谢赫"气韵生动"的美学思想》,《云南师范大学学报》(哲学社会科学),2005年第02期。

高宇琪:《顾恺之和早期传神论》,《甘肃高师学报》,2005年第03期。

刘星:《论顾恺之的绘画思想为非"以形写神"论》,《美术观察》,2005年第07期。

张翘楚:《顾恺之、张彦远形神说之比较》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2005年第01期。

刘永涛:《略论〈笔法记〉的绘画美学思想》,《华夏文化》,2005年第01期。

吴冬梅:《荆浩"图真"说》,《装饰》,2005年第05期。

张建军:《走向历史主义批评——初唐画论考评》,《齐鲁艺苑》,2005年第03期。

邓乔彬:《论唐宋的绘画思想与题材之变》,《上海大学学报》(社会科学),2005年第03期。

王明居:《唐代绘画美学中的心目妙悟说》,《艺术探索》,2005年第02期。

尹吉男:《"董源"概念的历史生成》,《文艺研究》,2005年第02期。

高明:《张彦远的艺术创作论倾向》,《书画世界》,2005年第02期。

韦宾:《〈法书要录〉对〈历代名画记〉画论的影响》,《美术观察》,2005年第02期。

顾媛媛:《从另一个角度去看——张彦远〈历代名画记〉之体例的独创性》,《东南文化》,2005年第04期。

罗世平:《回望张彦远——张彦远〈历代名画记〉的整理与研究》,《湖北美术学院学报》,2005年第04期。

刘迪:《〈历代名画记〉勘误一则》,《文史杂志》,2005年第02期。

胡莹:《谈张彦远〈历代名画记〉中的文人观》,《齐鲁艺苑》,2005年第01期。

冯培霞:《试论张彦远〈历代名画记〉的人文精神取向》,《郑州大学学报》(哲学社会科学),2004年第05期。

韦宾:《〈益州名画录〉目录作伪与逸格内涵的转变》,《美术观察》,2005年第08期。

滕志朋:《中国古典画论中的文学思想——以宋代为例》,《山西师大学报》(社会科学),2005年第03期。

卜寿珊,毕斐:《苏轼论画》,《湖北美术学院学报》,2005年第01期。

张岩:《苏轼的性格对其绘画思想的影响》,《陕西师范大学学报》(哲学社会科学),2005年第02期。

汪臻:《郭熙"三远说"之再认识》,《国画家》,2005年第06期。

施荣华:《论郭熙"夺其造化"的美学思想》,《云南师范大学学报》(哲学社会科学),2005年第06期。

金建荣:《"林泉之志"的审美情趣》,《美与时代》,2005年第03期。

徐俊东:《关于〈林泉高致〉中"三远"的文化思索》,《装饰》,2005年第03期。

陈池瑜:《郭熙的山水画美学思想》,《南阳师范学院学报》(社会科学),2005年第01期。

韦宾:《〈益州名画录〉目录作伪与逸格内涵的转变》,《美术观察》,2005年第08期。

陈熙:《赵孟頫"古意"说对现今艺术创作的启示与意义》,《天水师范学院学报》,2005年第06期。

张卿:《中国绘画美学史上的"托古改制"与"误读"》,《福建艺术》,2005年第06期。

范美俊:《从〈写山水诀〉透视黄公望绘画观的传与变》,《西华大学学报》(哲学社会科学),2005年第01期。

黄戈,冯睿:《〈绘宗十二忌〉画学思想的理论特色》,《贵州大学学报》(艺术),2005年第04期。

金松:《元代画家王绎的〈写像秘诀〉与肖像程式》,《美术大观》,2005年第07期。

赵飞:《论何良俊对明代文人画的几点理论贡献》,《国画家》,2005年第01期。

查永玲:《陈洪绶美学理念解析》,《东方博物》,2005年第04期。

孙倩:《浅谈王原祁画学思想中的构图理论》,《新余高专学报》,2005年第01期。

王平:《读〈南田画学〉札记》,《美术研究》,2005年第03期。

程丽敏,郝文杰:《布颜图绘画境界论探微及现象学阐释》,《内蒙古大学艺术学院学报》,2005年第01期。

张法:《石涛〈画语录〉的绘画美学体系》,《中国文化研究》,2005年第03期。

楚玮娜:《石涛〈画语录〉蕴涵探究》,《郑州轻工业学院学报》(社会科学),2005年第06期。

李向影:《浅议〈石涛画语录〉"一画论"》,《泰安教育学院学报》,2005年第03期。

夏起聪:《石涛绘画散论》,《江汉大学学报》(人文科学),2005年第03期。

郝文杰:《石涛与海德格尔艺术场有境界论之比析》,《大连大学学报》,2005年第03期。

周怡:《石涛"一画"论研究的世纪回顾》,《山东社会科学》,2005年第11期。

余猛,王长平:《一画与一法——石涛"一画"论与禅宗思想的关系》,《美术大观》,2005年第12期。

程丽敏:《论石涛对自然美质的理解》,《大连大学学报》,2005年第05期。

朱良志:《石涛与道教》,《宗教学研究》,2005年第03期。

张学军:《"一画"的本体论意义——论石涛〈画语录〉美学思想之哲学底蕴》,《玉林师范学院学报》,2005年第04期。

张方:《无画处皆成妙境——述清代画学虚实观》,《同济大学学报》(社会科学),2005年第06期。

成佩:《陈师曾关于文人画的理论》,《美术研究》,2005年第01期。

吴坚旭:《气关笔力,韵由墨彩——黄宾虹对"六法"之独见》,《深圳大学学报》(人文社会科学),2005年第02期。

范斌,张冰:《试论中国艺术中"真"对"美"的超越》,《郑州大学学报》(哲学社会科学),2005年第05期。

王中秀:《重读〈宾虹书简〉和〈黄宾虹画语录〉的

疑惑——与王伯敏教授商榷之一》,《荣宝斋》,2005年第04期。

赵启斌:《吕凤子绘画哲学、美学思想刍议》,《荣宝斋》,2005年第03期。

袁平,徐泳霞:《康有为绘画改良思想刍议》,《南京工程学院学报》(社会科学),2005年第04期。

陈传席:《"艺术救国"、"物种进化"和"中国画改良"——为纪念徐悲鸿先生诞辰110周年而作》,《美术》,2005年第12期。

黄瑞欣:《试析陈独秀等人的"美术革命"的思想内涵》,《河南大学学报》(社会科学),2005年第06期。

曹鸣喜:《论中国画的笔墨语言——兼谈黄宾虹的山水画》,《艺术教育》,2005年第02期。

马良书:《中国画形式构成的类型分析》,《艺术百家》,2005年第06期。

林木:《二十世纪二三十年代中国画画坛的国学回归潮》,《文艺研究》,2005年第12期。

熊炜:《中国画审美色彩观与哲学色彩观的冲撞》,《美术观察》,2005年第12期。

李安东:《对中国画"现代性"的审视》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2005年第04期。

孙瑜:《从北大画法研究会到中国画学研究会——民初画坛致力画学进步的两种取向》,《美术研究》,2005年第04期。

孙克:《期待大师——中国画的世纪思考》,《文艺评论》,2005年第06期。

曹晖、余雁:《中国画的古今观看方式比较》,《文艺评论》,2005年第06期。

孙骥:《论装饰性意趣在中国画中的表现》,《装饰》,2005年第11期。

薛和:《中国画精神的缺失与重塑》,《艺术百家》,2005年第05期。

张正勋:《"线"在当代中国画中的表现》,《艺术百家》,2005年第05期。

李勇:《中国画语言的文化韵味》,《文艺研究》,2005年第10期。

家山:《"改造"中国画,骗人还是骗己?》,《美术观察》,2005年第10期。

陈克:《"品位"与"境界"——试论传统中国画的文化意蕴》,《美术观察》,2005年第10期。

查律:《书法的角色——论黄宾虹的笔墨观及其实践》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2005年第02期。

张永山:《论黄宾虹"笔墨"精神之中庸观》,《天水师范学院学报》,2005年第04期。

袁平,徐泳霞:《从谈黄宾虹的绘画看中国画批评——兼与刘墨先生商榷》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2005年第04期。

木原:《康有为、陈独秀改良中国画的策略意识》,《美术观察》,2005年第10期。

邵连:《中国画中的诗画关系》,《艺术百家》,2005年第04期。

毕宝祥:《谈中国画创作的构思》,《艺术百家》,2005年第04期。

张凯:《漫谈中国画的现代转型》,《艺术百家》,2005年第04期。

樊波:《现代化进程中的中国画命运之考察——兼论现代化之社会学涵义》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2005年第03期。

华海镜:《中国画的基因》,《美术研究》,2005年第03期。

张正勋:《简析中国画的"民族性"与"世界性"》,《西南民族大学学报》(人文社科),2005年第07期。

王悦欣:《全球化语境下中国画艺术的坚守与创新》,《河北大学学报》(哲学社会科学),2005年第04期。

毛建波:《中国画的品牌化之路》,《美术观察》,2005年第07期。

周金月:《观物观我,物我两忘——中国画创作中的主客关系杂谈》,《美术观察》,2005年第07期。

张红嫚:《随"意"赋彩——中国画色彩运色浅见》,《美术》,2005年第07期。

陶琳娜:《论中国画的线条美》,《装饰》,2005年第07期。

吴冬梅:《再释中国画论中的"气韵生动"》,《艺术百家》,2005年第03期。

张庆国:《线与中国画——选择与发展》,《福建论坛》(人文社会科学),2005年第S1期。

俞红:《中国画"现代性"的确立与创作中自由意识的表现》,《戏剧文学》,2005年第06期。

巨潮,张永山:《谈中国画创作中的逆向思维》,《装饰》,2005年第06期。

李莉:《论中国画的音乐性》,《西南民族大学学报》(人文社科),2005年第05期。

吴耀华:《现代中国画的文化品格》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2005年第02期。

罗耀东:《中国画传统图式的现代转型》,《文艺研究》,2005年第05期。

张海东:《从社会发展的角度浅议中国画的发展状态》,《文艺评论》,2005年第03期。

吴坚旭:《浅述中国画的“知白守黑”》,《美术观察》,2005年第05期。

李宝林:《努力把中国画艺术建设成为先进文化》,《美术》,2005年第05期。

王雪峰:《论画展对当代中国画创作的影响》,《艺术百家》,2005年第02期。

丁厚祥:《中国画的“主体品学”》,《文艺研究》,2005年第04期。

闫月珍:《以物观物与中国画的美感经验》,《装饰》,2005年第04期。

曹桂生:《中国画创作中的情感作用》,《文艺研究》,2005年第03期。

徐莉萍:《浅谈中国画的诗境》,《美术观察》,2005年第02期。

金长安:《传统文化缺失与当代中国画的激活之摭谈》,《美术》,2005年第02期。

韩喆:《以“气韵”论中国绘画的审美特征》,《东方艺术》,2005年第10期。

李江涛:《论文人画“逸格”境层的创构与审美追求》,《湖北美术学院学报》,2005年第04期。

舒士俊:《我的中国画学探究之路》,《美术观察》,2005年第06期。

曹洞颇:《“画不可不熟”与“画不可熟”》,《美与时代》,2005年第12期。

王颖:《试论中国画的写实观》,《绵阳师范学院学报》,2005年第06期。

黄丽:《从“形神分领”到“形神兼备”——浅析中国画论中形神论形成原因及其影响》,《桂林航天工业高等专科学校学报》,2005年第03期。

陈良运:《中国绘画“传神”论及其衍变》,《美苑》,2005年第05期。

杨沂京:《“以神写形”之我见》,《美术大观》,2005年第10期。

骆如林:《山水的品格》,《艺苑》,2005年第04期。

贺万里:《中国儒家“道统观”与古代绘画中的“正脉说”》,《齐鲁艺苑》,2005年第01期。

段汉武:《论民国时期中国绘画史著述中的画论研究》,《美术观察》,2005年第07期。

熊炜:《中国画笔力的审美特性》,《文艺研究》,2005年第11期。

胡志明:《释读“书画同源”——对汉字与绘画在起源上的关系的一点看法》,《海峡两岸辞书学研讨会暨福建省辞书学会第十七届学术年会论文集》,2005年。

张顺琦:《中国古代文人画“逸”之图式》,《和田师范专科学校学报》,2005年第03期。

李江涛:《论文人画“逸格”境层的创构与审美追求》,《湖北美术学院学报》,2005年第04期。

黄丽红、杨友娟:《浅谈风水理论对中国古代山水画的影响》,《中国科技信息》,2005年第20期。

谭述乐:《中国传统绘画思想浅谈》,《大连大学学报》,2005年第03期。

薛扬:《面向二十一世纪的中国绘画美学》,《东南大学学报》(哲学社会科学),2005年第03期。

张耕云:《沉潜体味,象以达旨——论中国古典画论艺术批评的基本方式》,《美术观察》,2005年第08期。

陈见东:《比喻、想象和描述——古代画论中的形象思维》,《艺术探索》,2005年第01期。

季峰:《“写意”的滥觞》,《民族艺术》,2005年第02期。

王玉玺:《论中国古代画家的精神修养》,《文艺研究》,2005年第03期。

王思焜:《试析王夫之诗论与古代画论之关系》,《文艺理论研究》,2005年第01期。

熊炜:《中国画笔力的审美特性》,《文艺研究》,2005年第11期。

翁少伟:《中国画与中国诗歌中的意境》,《莆田学院学报》,2005年第06期。

曹彦明:《人格的再现——解读中国画意境的创造》,《渭南师范学院学报》,2005年第S1期。

吴颖媛:《中国画意境在摄影艺术中的运用》,《美与时代》,2005年第12期。

常永久:《试论中国画意境之美》,《岳阳职业技术学院学报》,2005年第04期。

张丹丹:《美学·意境·中国画》,《求索》,2005年第06期。

李康:《谈中国画的意境表现》,《长春师范学院学报》,2005年第03期。

刘文洁:《再谈“师古人”与“师造化”》,《新美术》,2005年第04期。

赵运虎:《中国传统绘画的意象性浅论》,《河南师范大学学报》(哲学社会科学),2005年第06期。

陈克:《“品位”与“境界”——试论传统中国画的文化意蕴》,《美术观察》,2005年第10期。

秦全增:《论中国花鸟画构图与生活的关系》,《美与时代》,2005年第09期。

何家英:《我们维护的是艺术的本质》,《美术》,2005年第09期。

青元:《论中国山水画之意境》,《南京艺术学院学

报》(美术与设计),2005年第03期。

李波:《浅谈造化、心源与章法的关系》,《焦作大学学报》,2005年第03期。

潘望森:《由"外师造化"之误读论当代山水画创作》,《装饰》,2005年第07期。

焦晓军:《中国画写生漫谈》,《东方艺术》,2005年第12期。

王国能:《中国画的笔墨之"情"》,《美术研究》,2005年第02期。

张志伟:《中国画的笔墨境界》,《文艺研究》,2005年第09期。

张正勋:《略论中国画"笔墨"的现代意义》,《美术大观》,2005年第06期。

李颖:《中国现当代画史上第一部笔墨专著——林木〈笔墨论〉评析》,《艺术探索》,2005年第04期。

王晓黎:《论中国画的笔墨造型》,《湖州职业技术学院学报》,2005年第04期。

程明震:《论笔墨与意境》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2005年第04期。

朱多全:《论中国画笔墨的必然性与偶然性》,《滁州学院学报》,2005年第04期。

徐卫:《呼应造化的内在精神——论"没骨"笔墨的创新》,《文艺评论》,2005年第04期。

龙红:《中国书画艺术笔墨论》,《艺术百家》,2005年第02期。

陈郢:《论笔墨神韵之源》,《湖北教育学院学报》,2005年第01期。

2006年

李娟:《邓以蛰的绘画美学思想》,《阜阳师范学院学报》(社会科学),2006年第05期。

高居翰,杨振国:《中国山水画的意义和功能》,《美苑》,2006年第05期。

闫萍:《论老子"大象无形"的绘画美学思想》,《江西金融职工大学学报》,2006年第01期。

朱亮亮:《中国山水画是老庄的"私生子"——浅析老庄思想对中国山水画的影响》,《电影评介》,2006年第09期。

唐潇:《自然而然——论中国古代画家的"自然"表现》,《书画艺术》,2006年第03期。

李新华:《含道映物,澄怀味象——论南朝宗炳〈画山水序〉的写作背景及其理论贡献》,《山东社会科学》,2006年第09期。

杨志:《〈画山水序〉中的佛教思想——兼与陈传席教授商榷》,《齐鲁艺苑》,2006年第04期。

王瑞:《精神的逍遥——对宗炳〈画山水序〉的解读》,《贵州大学学报》(艺术),2006年第01期。

胡宗勇:《荆浩〈笔法记〉对绘画美学思想的承续与拓展》,《艺术探索》,2006年第04期。

何剑波:《荆浩〈笔法记〉对山水画"形神论"的发展》,《国画家》,2006年第02期。

邵宏:《谢赫"六法"及"气韵"西传考释》,《文艺研究》,2006年第06期。

刘海粟:《中国绘画上的六法论》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2006年第02期。

周洪:《重读谢赫〈古画品录〉兼论其"六法"与"六品"》,《西南大学学报》(人文社会科学),2006年第05期。

秦宏:《初探顾恺之的"传神论"》,《美术大观》,2006年第10期。

蔡英余:《论顾恺之人物画论中形神关系的美学内涵》,《宁波大学学报》(人文科学),2006年第04期。

李一:《奇文共欣赏,疑义相与析——〈顾恺之研究〉序》,《天津美术学院学报》,2006年第02期。

吴玉亮:《浅说顾恺之画论的创见》,《天津美术学院学报》,2006年第02期。

李朝霞:《魏晋玄学与顾恺之的画论》,《美与时代》,2006年第01期。

易琳:《中国古典美学的"传神"美追求》,《湖南社会科学》,2006年第05期。

韩刚:《神逸两品之源及其位置考》,《荣宝斋》,2006年第01期。

胡春涛,廖方容:《张怀瓘"神、妙、能"品评体系溯源》,《美术观察》,2006年第11期。

谷泉:《从叙述角度看吴道子、李思训绘大同殿壁与"山水之变"》,《美术观察》,2006年第06期。

施建中:《论"徐黄体异"与五代画家地籍、身份分异之间的关系》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2006年第01期。

邵军:《〈历代名画记〉的"编述"性质与援书入画》,《美术研究》,2006年第03期。

曾光:《张彦远与〈历代名画记〉》,《中山大学学报论丛》,2006年第04期。

王清原:《馆藏宋代陈道人刻本〈画继〉》,《图书馆学刊》,2006年04期。

王连起:《从董其昌的题跋看他的书画鉴定》,《故宫博物院院刊》,2006年第02期。

薛晔:《郭熙绘画美学思想浅谈》,《文艺评论》,2006年第02期。

刘勇:《也谈"三远"》,《巢湖学院学报》,2006年第

05期。

王峰秀:《传统中的承传性与民族艺术的发展——评析〈林泉高致〉与儒释道根源审美的关系》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2006年第03期。

郑芳:《〈林泉高致〉中的“三远”与中国山水画的空间营构》,《商丘师范学院学报》,2006年第03期。

李玉田:《浅谈中国诗与中国画的造境性》,《国画家》,2006年第03期。

胡健:《大象大意可游可居——郭熙〈林泉高致〉美学思想新探》,《盐城师范学院学报》(人文社会科学),2006年第02期。

石松:《“林泉高致”——文人淑世情怀的终结》,《博览群书》,2006年第02期。

张泽鸿:《沈括关于中国山水画的四个美学命题》,《滁州职业技术学院学报》,2006年第01期。

樊波:《宋代文人画思潮和李公麟人物画的审美取向》,《荣宝斋》,2006年第04期。

雷涛:《宋明理学与画学》,《兰州学刊》,2006年第03期。

杨春晓:《从对董源的评价看米芾对宋元明清鉴藏的影响》,《书画世界》,2006年第02期。

郭智芳:《从〈书鄢陵王主簿所画折枝〉诗管窥苏轼文人画论思想》,《陕西师范大学继续教育学报》,2006年第01期。

周云:《论〈宣和画谱〉的文人画思想》,《苏州工艺美术职业技术学院学报》,2006年第04期。

韦宾:《〈宣和画谱〉名出金元说——兼论〈宣和画谱〉与徽宗绘画思想无关》,《美术观察》,2006年第10期。

谢继胜:《涉及吐蕃美术的唐宋画论》,《文艺研究》,2006年第06期。

韩贵庆:《论元明时期中国文人画的笔墨观》,《黄山学院学报》,2006年第01期。

徐浩:《说“逸品”》,《艺术探索》,2006年第03期。

孔耘:《逸品说》,《文艺研究》,2006年第11期。

欧俊明:《试论倪瓒作品中的“逸气”》,《怀化学院学报》,2006年第03期。

陈见东:《逸与逸——它的偶然性、特殊性与必然性、普遍性》,《艺术探索》,2006年第01期。

施建中:《隐逸与逸品》,《艺术百家》,2006年第01期。

于志强:《从“逸品”画探源“神韵”说》,《电影评介》,2006年第13期。

邓益民:《略论元代文人画的形似与笔墨表现》,《美术观察》,2006年第08期。

杨娜:《钱选的书画艺术和他的士夫画论》,《新疆艺术学院学报》,2006年第01期。

王兰兰:《浅析董其昌的“南北宗论”》,《中共郑州市委党校学报》,2006年第01期。

刘玉梅:《董其昌绘画思想中的“自然”》,《中共郑州市委党校学报》,2006年第06期。

高飞:《读万卷书,行万里路——兼论董其昌艺术思想的现实意义》,《国画家》,2006年第06期。

付琼:《徐渭画论》,《艺术百家》,2006年第01期。

陈孝荣:《汤垕“写意”说内涵及徐渭水墨精神》,《西南民族大学学报》(人文社科),2006年第05期。

吴雪杉:《从〈味水轩日记〉、〈六研斋笔记〉看李日华绘画史观之转变》,《故宫博物院院刊》,2006年第02期。

邬建:《龚贤笔墨初论》,《美术研究》,2006年第02期。

徐鼎一:《王时敏绘画及“画家正脉”说之理论根源与借镜意义》,《荣宝斋》,2006年第05期。

吕少卿:《论王时敏的书画交游与画学思想》,《艺术百家》,2006年第03期。

李普文:《中国画走向现代的先驱——王原祁的艺术思想及其画风创新》,《美苑》,2006年第06期。

方良:《再见太平全盛世——“清六家”画品试论》,《吉林艺术学院学报》,2006年第03期。

张绍华:《灵智的竞争才是美丽的生命——试论石涛的“一画”论》,《和田师范专科学校学报》,2006年第05期。

金长安:《以一摄万,万象归一——试论石涛“一画说”的成因》,《美术观察》,2006年第01期。

周飞战:《浅淡“一画”论》,《美与时代》,2006年第08期。

王葱葱:《美的畅想——〈苦瓜和尚画语录〉与西方现代美学思想的比较》,《美与时代》,2006年第07期。

张曼华:《石涛绘画思想中的去俗论》,《艺术百家》,2006年第04期。

郑墨:《论笔墨元素与唯美精神的关系》,《浙江艺术职业学院学报》,2006年第02期。

孙振玉:《石涛画论的解释学解读》,《晋阳学刊》,2006年第02期。

徐浩:《“心”“物”化生与共——“一画”说》,《贵州大学学报》(艺术),2006年第02期。

童中焘:《画论感言三则》,《新美术》,2006年第02期。

雷涛:《宋明理学与画学》,《兰州学刊》,2006年第

03 期。

孙振玉:《石涛画论的解释学解读》,《晋阳学刊》,2006 年第 02 期。

邹小宇:《万物为师,生机为运——浅析〈小山画谱〉中的绘画思想》,《艺术探索》,2006 年第 01 期。

张国珍:《关于〈山静居论画〉"法""意""笔墨"的诠释》,《艺术教育》,2006 年第 12 期。

张曼华:《李鱓审美"气味"论》,《金陵科技学院学报》,2006 年第 01 期。

沈玲:《品画先神韵,论诗重性情——袁枚题画诗研究》,《内蒙古大学艺术学院学报》,2006 年第 01 期。

徐志兴:《试论布颜图关于"大"的美学思想》,《徐州工程学院学报》,2006 年第 05 期。

陈见东:《存我、独行和禅——清代"京江画派"代表人物张崟的绘画思想》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2006 年第 04 期。

马力:《析古代画论中山水画的表现形式》,《安徽文学》(下半月),2006 年第 10 期。

聂瑞辰:《文人画祖之我见》,《天津大学学报》(社会科学),2006 年第 03 期。

郑墨:《论笔墨元素与唯美精神的关系》,《浙江艺术职业学院学报》,2006 年第 02 期。

杜江:《水墨之"道"——论中国画论中的道家思想美学观》,《艺术探索》,2006 年第 01 期。

毛建波:《余绍宋与近代中国画学——以〈画法要录〉为例》,《美苑》,2006 年第 05 期。

黄键:《道艺之间——宗白华画论研究》,《湖南科技学院学报》,2006 年第 09 期。

陈池瑜:《陈师曾中国画进步论之意义》,《东南大学学报》(哲学社会科学),2006 年第 05 期。

王嘉:《画者何为——岭南画派绘画思想考察》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2006 年第 01 期。

闫宏伟:《石鲁艺术思想浅探》,《河西学院学报》,2006 年第 03 期。

秦菊英:《浅论徐悲鸿绘画的美学思想》,《淮阴工学院学报》,2006 年第 02 期。

林逸鹏:《徐悲鸿艺术思想的内核——科学精神》,《南京师大学报》(社会科学),2006 年第 06 期。

何荣福:《与时俱进,开拓创新——论徐悲鸿的艺术思想与艺术创作》,《美术大观》,2006 年第 09 期。

王雪峰:《论"现实主义"成为当代中国主流艺术的根源》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2006 年第 03 期。

黄戈、李安源:《论徐悲鸿画学思想对近代山水画创新的影响》,《荣宝斋》,2006 年第 04 期。

秦菊英:《浅论徐悲鸿绘画的美学思想》,《淮阴工学院学报》,2006 年第 02 期。

庄天明,赵启斌:《略论陈之佛的绘画思想与艺术成就》,《书画世界》,2006 年第 05 期。

王民德:《"中国画是慢慢养出来的"——王明明访谈录》,《美术观察》,2006 年第 12 期。

李芹:《从宋代院体花鸟画看传统中国画的写实观》,《艺术百家》,2006 年第 07 期。

丁厚祥:《中国画创作主体论》,《艺术百家》,2006 年第 07 期。

李艺华:《试论中国画的发展与地域特色》,《美术观察》,2006 年第 11 期。

刘赦:《中国画传统的延续与变革》,《装饰》,2006 年第 11 期。

许蚌:《程式与创新——简析传统中国画之程式化》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2006 年第 04 期。

吴越滨,杨青:《历程与超越——析中国画之线》,《中国陶瓷》,2006 年第 10 期。

刘福芳:《也谈中国画的写意》,《美术》,2006 年第 10 期。

郛建:《中国画程式浅析》,《中州学刊》,2006 年第 05 期。

吴龙春:《浅谈中国画的艺术走向》,《文艺评论》,2006 年第 04 期。

俞芳:《中国画意象色彩探颐》,《福建师范大学学报》(哲学社会科学),2006 年第 04 期。

郛建:《中国画二题》,《河南社会科学》,2006 年第 04 期。

卢培钊:《全球化语境下的中国画走向》,《南方文坛》,2006 年第 02 期。

孟显波:《从中西比较的角度看中国画的空间感》,《美术观察》,2006 年第 06 期。

郛建:《中国画时序性特征》,《文艺研究》,2006 年第 06 期。

徐培晨:《关于中国画继承传统与创新的思考》,《艺术百家》,2006 年第 03 期。

林木森:《虚实相生,无画处皆成妙境——浅谈中国画的空白》,《美术观察》,2006 年第 05 期。

钟安:《中国画的"立象"与"取意"》,《文艺研究》,2006 年第 05 期。

黄元甫:《"中国画":一个尴尬的称谓》,《文艺研究》,2006 年第 05 期。

刘海粟:《中国画的继承与创新》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2006 年第 02 期。

李江英:《论中国画的书法性用笔》,《装饰》,2006年第04期。

马良书:《儒道精神对中国画艺术精神的建构》,《装饰》,2006年第04期。

万小平:《落花无言,人淡如菊——关于当代中国画与中国画批评的思考》,《美术观察》,2006年第03期。

李新生:《中国画现代化进程的几种模式》,《艺术百家》,2006年第02期。

林木:《仰观俯察,应目会心——读叶青〈应物传神:中国画写实传统研究〉》,《江西社会科学》,2006年第03期。

崔朝阳,张昊:《浅析当代中国画的形式化趋向》,《文艺理论与批评》,2006年第02期。

关健:《"心"与"力"的交锋——由二十世纪中国画的变革看国人对"传神"精神的探索》,《河南大学学报》(社会科学),2006年第01期。

王欢:《近代传统中国画革新与水彩画》,《文艺评论》,2006年第01期。

罗奋涛:《中国画"生命本原"的意义》,《美术观察》,2006年第01期。

顾伟玺:《论当代文化语境中的中国画》,《艺术百家》,2006年第01期。

刘晓东:《中国画的理论解密和体系建构——评张强主编的"中国画学丛书"》,《西南大学学报》(人文社会科学),2006年第05期。

张强,傅京生:《是里程碑还是舍身崖——关于张强〈中国画学〉丛书的访谈》,《艺术百家》,2006年第02期。

郑工:《中国画学"传统论"——传统的认定与批判之二(下)》,《福建艺术》,2006年第04期。

郑工:《中国画学"传统论"——传统的认定与批判之二(上)》,《福建艺术》,2006年第02期。

郑工:《中国画学"正宗"论——传统的认定与批判之一》,《福建艺术》,2006年第01期。

王丽梅:《漫谈中国古代画论中的形神观》,《成都教育学院学报》,2006年第09期。

施荣华:《中国画论断想》,《美术大观》,2006年第08期。

冷家荣:《笔墨意象——中国画的造型形式表示》,《艺术教育》,2006年第12期。

李倍雷:《山水画的空白与风景画的模糊——中西美术空间异同之辩》,《东南大学学报》(哲学社会科学),2006年第03期。

黄欣凤,黎黎:《关于绘画中的形和神》,《淮南师范学院学报》,2006年第02期。

王丽梅:《漫谈中国古代画论中的形神观》,《成都教育学院学报》,2006年第09期。

黄启根:《浅论中国画的形神关系》,《美术界》,2006年第04期。

江丽亚:《论中国画脉络发展中"形"与"神"的关系》,《艺术百家》,2006年第03期。

汪洋:《"虚静"论及其在文人画中的美学意义》,《艺术百家》,2006年第04期。

黄河清:《通今古之变,判雅俗之别》,《美术研究》,2006年第03期。

赵成清:《境生象外——中国古典绘画美学的人生观照》,《装饰》,2006年第08期。

周积寅:《中国画论中之"真"美》,《探寻美与艺术——江苏省美学学会(2001—2006)纪念文集》,2006年。

马汉钦,张艳霞:《论中国古代绘画的重"神"思想》,《内蒙古师范大学学报》(哲学社会科学),2006年第06期。

贺鹃:《中国画在中西结合上的第四种态度——由吴冠中画论引发的思考》,《企业家天地》,2006年第11期。

马力:《析古代画论中山水画的表现形式》,《安徽文学》(下半月),2006年第10期。

巫维轩:《画论两题》,《广西师范学院学报》,2006年第04期。

徐浩:《古代画论释读——"造化"及其它》,《贵州大学学报》(艺术),2006年第01期。

赵鸣:《传统中国画的气韵与笔墨》,《山东社会科学》,2006年第09期。

刘星:《关于中国画笔墨问题的辩论》,《国画家》,2006年第06期。

张晓川:《论中国写意画中笔墨语言的精神内涵》,《美术大观》,2006年第10期。

韦晓坚:《论笔墨程式化语言的传承与创新》,《电影评介》,2006年第17期。

田茂国:《简论"笔墨"与"程式"》,《设计艺术》(山东工艺美术学院学报),2006年第02期。

束文斌:《笔墨江山,诗性文章——略论中国画笔墨的文化性》,《职大学报》,2006年第01期。

唐帆:《多元发展趋势与保持传统特色——论中国画的笔墨问题》,《湖南工业职业技术学院学报》,2006年第01期。

何力:《肌理是中国画笔墨形式的新拓展》,《装饰》,2006年第03期。

刘续宗:《漫议传统画论中的水墨之道》,《国画家》,2006 年第 02 期。

李艳婷:《论笔墨格法气韵之病》,《社科纵横》,2006 年第 10 期。

郑墨:《论笔墨元素与唯美精神的关系》,《浙江艺术职业学院学报》,2006 年第 02 期。

陈苏民:《略论中国山水画发展过程中的笔墨承袭》,《临沂师范学院学报》,2006 年第 01 期。

王志华:《论中国画笔墨的形式美》,《美与时代》,2006 年第 03 期。

冯旭:《笔墨境界与人格修持的统一——兼论中国画的美育功能》,《美术大观》,2006 年第 03 期。

曲春林:《论中国画的"意境"美》,《安阳工学院学报》,2006 年第 04 期。

韩梦林:《从"外师造化"谈中国画实践教学》,《美术大观》,2006 年第 10 期。

焦晨霞:《试论中国画的创新》,《洛阳师范学院学报》,2006 年第 04 期。

唐潇:《自然而然——论中国古代画家的"自然"表现》,《书画艺术》,2006 年第 03 期。

张晚林:《人格修养与中国画人艺术修养之嬗变——徐复观对中国绘画之心性学考察之三》,《阴山学刊》,2006 年第 02 期。

赵成清:《境生象外——中国古典绘画美学的人生观照》,《装饰》,2006 年第 08 期。

刘松:《论中国古代绘画美学中的"象"》,《郑州轻工业学院学报》(社会科学),2006 年第 03 期。

2007 年

童汝劳:《"铸鼎象物"——我国美术史上最古老的画论》,《文史杂志》,2007 年第 05 期。

崔慧香:《以形写神,以形畅神——论中国魏晋南北朝时绘画理论中的形神关系》,《文教资料》,2007 年第 21 期。

郭屹,田晓冬:《探究谢赫"六法论"对中国画创作的指导意义》,《美术大观》,2007 年第 03 期。

刘星:《玄学两流派对东晋以后绘画思想的影响》,《文艺研究》,2007 年第 11 期。

韩刚:《以"气韵"品画——谢赫〈古画品录〉中的品评理路》,《荣宝斋》,2007 年第 04 期。

杨广敏:《创意与阐释:从谢赫到张彦远——"六法"接受史透视》,《集美大学学报》(哲学社会科学),2007 年第 01 期。

谢涛:《从谢赫六法论看〈古画品录〉的品鉴结构》,《美术大观》,2007 年第 01 期。

刘国亮:《浅谈"六法"与历代画论之间的关系》,《佳木斯大学社会科学学报》,2007 年第 03 期。

林泰胜:《以形势表现出的印象:"气韵生动"的绘画美学涵义》,《文艺理论研究》,2007 年第 03 期。

王石磝:《从以大观小谈绘画透视学》,《美与时代》,2007 年第 10 期。

李章惠:《顾恺之"传神"论的阐发与衍变》,《戏剧文学》,2007 年第 08 期。

何翎:《顾恺之的传神论与魏晋美学》,《美术大观》,2007 年第 11 期。

李祎:《"传神论"在绘画中的美学特征》,《艺术探索》,2007 年第 04 期。

袁有根:《荆浩〈笔法记〉中的神钲山究竟在何处》,《美术》,2007 年第 06 期。

师辉辉:《浅谈荆浩〈笔法记〉的"真"与"似"》,《吕梁高等专科学校学报》,2007 年第 02 期。

徐志兴:《度物象而取其真——浅析荆浩的美学思想》,《老年教育》(书画艺术),2007 年第 02 期。

付中承:《〈易传〉与唐代画论》,《文艺研究》,2007 年第 07 期。

宋晓峰:《儒学观念对唐代绘画思想的影响》,《美术观察》,2007 年第 10 期。

崔怡:《从谢姚之异看魏晋到唐代的画论发展》,《艺术探索》,2007 年第 04 期。

潘望森:《唐代画论中"逸品"概念的演变》,《国画家》,2007 年第 03 期。

郑敏惠:《从概念到语义:审美语词研究维度的转换——以唐朝画论"气韵"为例》,《文艺研究》,2007 年第 01 期。

惠剑:《"水不容泛,人大于山"的重新解读,》,《美术观察》,2007 年第 03 期。

胡友慧:《庄子自然至上审美观在〈历代名画记〉中的呈现》,《文艺研究》,2007 年第 12 期。

李小宁:《张彦远〈历代名画记〉中"意在笔先"经典意义之辨析》,《美术大观》,2007 年第 10 期。

张少端:《论不"了"之"了"——张彦远的艺术自然观》,《美术观察》,2007 年第 08 期。

杨秀芳,史胜翠:《张彦远〈历代名画记〉艺术思想探源》,《济宁师范专科学校学报》,2007 年第 02 期。

高文亮:《从"三远"法看传统中国山水画的空间意识》,《内蒙古艺术》,2007 年第 02 期。

张自然:《董逌〈广川画跋〉考据特色简论》,《贵州大学学报》(艺术),2007 年第 03 期。

李玉琨:《中国画理论探微》,《理论界》,2007 年第 10 期。

刘伟:《郭熙画学思想对儒家伦理纲常观念的"拟人化"表述》,《美与时代》,2007年第11期。

胡敏,王灼英:《读郭熙和他的山水画论》,《科技信息》(科学教研),2007年第27期。

张白露:《北宋末文人画背景下郭熙艺术地位再探》,《艺术百家》,2007年第05期。

刘伟:《从〈林泉高致〉管窥郭熙的山水画创作理念》,《美与时代》,2007年第07期。

钟国胜:《郭熙"三远"论的美学思想溯源》,《沈阳师范大学学报》(社会科学),2007年第04期。

赵廷仁:《郭熙〈林泉高致〉的儒道思想》,《西北美术》,2007年第02期。

郑良:《〈林泉高致〉中山水画时空结合的美学思想》,《湖南城市学院学报》,2007年第02期。

旷浩源,雷东阳,何云波:《神·意·道:苏轼文论、画论、书论的比较研究》,《湖南农业大学学报》(社会科学),2007年第05期。

童永生:《理学的"格物"精神与宋代绘画的写实风格》,《史学月刊》,2007年第01期。

贺文荣:《从品第走向分科:宋代绘画批评观念的一个重要转捩》,《美术研究》,2007年第01期。

柯孔亮:《从宋人画论看中国画的写生方法》,《美术大观》,2007年第08期。

韦宾:《宋元画学著作的剽袭与"言公"说献疑》,《美术研究》,2007年第03期。

张红梅:《山水有境——宋元山水画构图演变及绘画思想研究》,《吉林艺术学院学报》,2007年第02期。

丁薇薇:《刘道醇"六长"说的启示》,《美与时代》,2007年第03期。

徐浩:《说"逸品"》,《美术研究》,2007年第01期。

杨园:《论中国古典美学史上的"逸"及其美学特征》,《云南大学学报》(社会科学),2007年第05期。

文艺:《论宋代绘画美学思想》,《湖南科技学院学报》,2007年第07期。

周清波:《论文人画的形式与内涵》,《戏剧文学》,2007年第02期。

陈莎莎:《试论北宋郭若虚的"心印"说》,《开封大学学报》,2007年第03期。

赵梓钧:《谈米芾的绘画美学思想》,《电影评介》,2007年第01期。

胡迎建:《论黄庭坚的题画诗》,《九江学院学报》,2007年第01期。

张其凤:《倡新说覆旧说当慎之又慎——就〈宣和画谱〉一文与韦宾先生商榷》,《美术观察》,2007年第04期。

张建军:《"诗画一律"的观念前史》,《新美术》,2007年第01期。

文艺:《北宋院体画与文人画形似与神似的绘画美学分歧》,《企业家天地》,2007年第06期。

李普文:《〈后画录〉作者释彦悰及其绘画美学思想与批评观》,《广西大学学报》(哲学社会科学),2007年第05期。

韩梦林:《浅析赵孟頫"古意"说》,《乌鲁木齐成人教育学院学报》,2007年第03期。

吕瑛:《论影响赵孟頫"古意说"形成的因素》,《安阳师范学院学报》,2007年第04期。

尹大中:《文化矛盾冲突中的突破——谈赵孟頫的"古意"论》,《时代文学》,2007年第04期。

刘昌禾:《赵孟頫的"尚古"与"原初崇拜"》,《艺术探索》,2007年第01期。

滕志朋:《赵孟頫:超越于"南北宗"论域之外——彭修银先生"作家画体说"及"赵孟頫论"浅议》,《贵州大学学报》(艺术),2007年第02期。

张金星:《论赵孟頫的绘画美学思想》,《科技信息》(科学教研),2007年第35期。

熊真:《倪瓒的绘画美学思想》,《郧阳师范高等专科学校学报》,2007年第05期。

胡利平:《"逸品""神品"臆说》,《书画世界》,2007年第06期。

赵莹:《饶自然〈绘宗十二忌〉析》,《艺术探索》,2007年第04期。

方闻,郭建平:《董其昌与正统画论》,《民族艺术》,2007年第03期。

张郁乎:《从画道、画品的角度看董其昌的南北宗论》,《厦门大学学报》(哲学社会科学),2007年第03期。

罗奋涛,邓维明:《董其昌绘画思想及风格成因浅析》,《三明学院学报》,2007年第01期。

施荣华:《董其昌山水画论的美学意义》,《云南师范大学学报:哲学社会科学版》,2007年第05期。

薛燕:《试论董其昌"士气说"的美学价值》,《理论月刊》,2007年第03期。

黄利萍:《徐渭绘画艺术中的"本色"思想》,《艺术百家》,2007年第02期。

张小军,刘慧敏:《一鸟不鸣山更幽——从画论看龚贤》,《艺术探索》,2007年第02期。

张小军,刘慧敏:《浅谈龚贤笔墨风格与画论》,《怀化学院学报》,2007年第04期。

单国霖:《笔墨飞动,气格清逸——陈淳书画艺术

风格论》,《中国书画》,2007 年第 09 期。

徐水平:《王原祁的笔法与义理》,《美术》,2007 年第 07 期。

卜寿珊,石莉:《龙脉、开合、起伏——论王原祁三个构图名词的含义》,《书画世界》,2007 年第 06 期。

张广才:《论王原祁的“仿古”画学思想》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2007 年第 02 期。

万新华:《沈宗骞的山水画观》,《美苑》,2007 年第 02 期。

毛娜:《石涛“一画论”审美思想探源》,《郑州航空工业管理学院学报》(社会科学),2007 年第 05 期。

刘春明:《解析石涛画语录中的“自我”论》,《甘肃广播电视大学学报》,2007 年第 04 期。

胡俊:《禅论“一画之法,乃自我立”》,《艺术百家》,2007 年第 02 期。

秦瑞红:《论石涛绘画艺术中的创新精神》,《美与时代》,2007 年第 09 期。

刘墨:《石涛的“一画”论》,《荣宝斋》,2007 年第 05 期。

高永强:《石涛及其美学思想》,《华夏文化》,2007 年第 02 期。

金建荣:《边寿民绘画思想初探》,《艺术探索》,2007 年第 02 期。

孙福轩:《徐枋画学思想论》,《新美术》,2007 年第 05 期。

徐浩:《“造化”为法——释读明清画学思想之一种》,《艺术探索》,2007 年第 01 期。

秦安建:《“法法不宗而成”——读明清画论有感》,《职业圈》,2007 年第 21 期。

张传友:《中国意境论的消解——从王夫之、布颜图到王国维》,《青岛科技大学学报》(社会科学),2007 年第 01 期。

李淑辉:《吴昌硕与海上画派的观念转型》,《浙江艺术职业学院学报》,2007 年第 01 期。

陈健毛、张华:《论吴昌硕“画气不画形”的绘画美学思想》,《湖州师范学院学报》,2007 年第 05 期。

庞世伟:《论“五四”时期“文人画之价值”问题的辩论及其影响》,《美与时代》,2007 年第 11 期。

黄戈:《从陈师曾到傅抱石的中西绘画比较观》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2007 年第 02 期。

钟国胜:《陈师曾中国画进步论的史观研究》,《美苑》,2007 年第 02 期。

林若夫:《高剑父的思想源流与艺术内质》,《中山大学学报论丛》,2007 年第 05 期。

崔玲:《“中西调和”与“中西融合”——林风眠与徐悲鸿艺术思想的异同以及现实意义》,《安徽电子信息职业技术学院学报》,2007 年第 06 期。

尤花媛:《浅论徐悲鸿改良中国画的艺术思想》,《美与时代》,2007 年第 11 期。

赵启斌:《滥觞汉魏流东晋,一片汪洋达盛唐——傅抱石绘画思想略论》,《荣宝斋》,2007 年第 04、05 期。

李芹:《中国画发展的民族性内涵——有关傅抱石绘画思想的理论研究》,《艺术百家》,2007 年第 S2 期。

万新华:《傅抱石之石涛研究的考察》,《美苑》,2007 年第 06 期。

侯君波:《齐白石艺术美学思想探析》,《江苏教育学院学报》(社会科学),2007 年第 04 期。

葛玉君:《二十世纪五十年代初期中国画论争解析》,《美术》,2007 年第 12 期。

楚晓红:《论中国画对日本绘画艺术风格形成的影响》,《艺术百家》,2007 年第 S1 期。

万伟民:《现代艺术门类中的中国画形式》,《文艺理论与批评》,2007 年第 06 期。

唐滨:《个性化追求与把握中国画先进文化方向的辩证关系》,《文艺评论》,2007 年第 06 期。

薛书琴:《论中国画形式美的构成》,《河南师范大学学报》(哲学社会科学),2007 年第 06 期。

陈美珍,黄宗贤:《现代的追逐与图式的变革——二十世纪初传统派的中国画现代转换》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2007 年第 04 期。

孟繁玮:《中国画的现代题材及其与国画语言的关系》,《美术观察》,2007 年第 10 期。

惠蓝:《二十世纪中国画现代转型中的“传统主义”》,《文艺研究》,2007 年第 10 期。

白晓军:《禅宗心性论对中国画的影响》,《文艺争鸣》,2007 年第 08 期。

花瑶茹:《中国画的想象力》,《艺术百家》,2007 年第 05 期。

韩长生:《模糊反精到,虚无益充实——中国画虚实刍议》,《美术观察》,2007 年第 09 期。

罗耀东:《当代中国画人文精神的缺失与建构》,《美术观察》,2007 年第 09 期。

刘怡果:《中国画构图样式与审美内涵》,《文艺研究》,2007 年第 09 期。

林伟:《论中国画的本质特性》,《河南社会科学》,2007 年第 05 期。

颜永刚:《中国画的意境》,《文艺研究》,2007 年第 08 期。

叶浅矛:《我的现代中国画创作观》,《美术》,2007

年第07期。

林伟:《中国画艺术观溯源(节选)》,《美术》,2007年第07期。

张曼华:《雅俗合流之后——中国画中雅俗共赏审美标准的提出及其当代境遇》,《艺术百家》,2007年第04期。

杨娟:《中国画写意精神刍议》,《美术观察》,2007年第07期。

周清波:《中国画之“线”艺术研究》,《民族艺术》,2007年第02期。

孔耘:《中国画的虚实观与美学精神》,《美术观察》,2007年第06期。

刘树允,王川进:《儒道释经学与中国画创作理论的联系》,《美术》,2007年第06期。

陈军:《视觉文化语境下中国画的多元性》,《电影评介》,2007年第11期。

李文绚:《中国画对“神似”的探求》,《文艺研究》,2007年第05期。

刘守信:《重新审视中国画的色彩价值》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2007年第02期。

李杰:《观念决定形式——当代写实中国画的现代性》,《美术观察》,2007年第04期。

罗一平:《“无我之境”与“有我之境”——中国画创作的文本策略》,《文艺研究》,2007年第04期。

彭西春:《中国画论浅说》,《四川戏剧》,2007年第02期。

周红艺:《由感及情到悟创作——一幅中国画的心理过程》,《西北大学学报》(哲学社会科学),2007年第02期。

王志安:《从马家窑彩陶画综谈中国画艺术的渊源与发展》,《美术》,2007年第02期。

张曼华:《中国画的写“影”传意论》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2007年第01期。

蔡青:《新中国“十七年”中国画史论的研究与写作》,《艺术百家》,2007年第01期。

周光浩:《也谈宋元以后中国画色彩趋弱的问题》,《美术观察》,2007年第01期。

孙照金:《中国画中优美独特的禅意》,《中国宗教》,2007年第01期。

李桂奎,黄霖:《中国古代写人论中的“态”范畴及其现代意义》,《学术月刊》,2007年第11期。

程淑彩:《中国绘画重“神”传统的当代考察——由两则经典画论引发的思索》,《时代文学》(双月),2007年第03期。

荆建设:《对中国画学线性艺术思维的思考与分析》,《艺术探索》,2007年第03期。

尹成君:《中国传统画论对中国当下艺术创作的几点启示》,《艺术百家》,2007年第S1期。

吕文喆:《温馨的人文理念——从中国古典画论论著丛刊想起》,《美术之友》,2007年第06期。

袁媛:《中国画论与西方认知领域的共通艺术思想》,《艺术探索》,2007年第04期。

葛玉君:《二十世纪五十年代初期中国画论争解析》,《美术》,2007年第12期。

林泰胜:《以形势表现出的印象:“气韵生动”的绘画美学涵义》,《文艺理论研究》,2007年第03期。

胡友慧:《画诗相融,妙韵天成——略论文人画的“诗化”》,《船山学刊》,2007年第01期。

彭西春:《中国画论浅说》,《四川戏剧》,2007年第02期。

何世剑:《中国画论视野中的画“趣”论》,《江苏广播电视大学学报》,2007年第06期。

秦宏:《超以象外,得其环中——意境论》,《艺术探索》,2007年第01期。

王康:《论中国绘画中道家思想的影响》,《太原师范学院学报》(社会科学),2007年第03期。

沈燕,俞放:《中国绘画中的“兴”》,《合肥学院学报》(社会科学),2007年第02期。

颜勇:《西学语境中的传统画论:以“墨分五色”的二三种现代诠释为例》,《美苑》,2007年第05期。

白晓军:《和谐观:中国传统画论的思维方式初探》,《社会科学家》,2007年第05期。

徐建融:《画论释疑七例》,《上海大学学报》(社会科学),2007年第03期。

臧新明:《中国古典画论之“写生”考》,《济南大学学报》(社会科学),2007年第01期。

饶薇:《“戾家画”说刍议》,《云南师范大学学报》(哲学社会科学),2007年第03期。

姜福林:《意境与情怀——中国画艺术的精髓和人格魅力之诠释》,《齐齐哈尔师范高等专科学校学报》,2007年第06期。

陈学同:《论中国画的意境创造》,《美与时代》,2007年第11期。

马涛:《中国画情感的表达和意境的创造——浅析中国画教学对人的培养》,《齐齐哈尔师范高等专科学校学报》,2007年第04期。

张江岳:《论中国画的意境美》,《齐齐哈尔大学学报》(哲学社会科学),2007年第04期。

姜英俊:《浅谈中国画的意境》,《科技信息》(科学教研),2007年第14期。

宋芝隆:《浅谈中国画的意境》,《美术大观》,2007年第05期。

陆蕾:《论中国画的意境创造》,《美术大观》,2007年第04期。

刘树允:《境由心造,唯美达心——我对中国画创作意境的体悟》,《美术观察》,2007年第01期。

田丹,孙迎春:《中国画的笔墨、传神与意境》,《科教文汇》(下旬刊),2007年第01期。

万叶:《师古人,师造化——浅谈中国画的学习方法》,《新西部》(下半月),2007年第12期。

撤学文:《感悟中国画》,《美术大观》,2007年第12期。

林水:《妙处恰在"不画"间》,《东方艺术》,2007年第17期。

刘宝水:《论中国画创作中"象"的形成与转换传承》,《美术大观》,2007年第08期。

陈晓媛:《师古人与师造化——兼谈中国画的哲学意蕴》,《哈尔滨学院学报》,2007年第05期。

魏中银:《亚明先生的写生作品与中国山水画变革》,《安徽警官职业学院学报》,2007年第03期。

龚着剑:《异议中国画的临摹》,《创作评谭》,2007年第02期。

吴冠中:《心灵独白》,《书画艺术》,2007年第01期。

赵运虎:《传统中国画笔墨情结释读》,《河南师范大学学报》(哲学社会科学),2007年第06期。

王绍昌:《笔墨、气韵与养气》,《福建艺术》,2007年第06期。

卢培钊:《中国画笔墨语言的美学意蕴》,《民族艺术》,2007年第01期。

安鼎文:《开创一个不唯笔墨的大中国画时代》,《美术观察》,2007年第09期。

舒士俊:《从工笔到写意——论中国画笔墨的写意化历程》,《中国花鸟画》,2007年第06期。

冯利源:《文心生万象,丹青究玄黄——论中国画笔墨所体现的文化内涵》,《齐齐哈尔师范高等专科学校学报》,2007年第06期。

李强:《论笔墨程式的创新与发展》,《现代商贸工业》,2007年第12期。

任敬彬:《论写意笔墨之"写"》,《国画家》,2007年第03期。

尹丹:《笔墨——仅仅是一种选择——论文人画笔墨程式中的精神特权》,《山花》,2007年第06期。

靳玉海:《浅论山水画的情感与笔墨》,《艺术研究》,2007年第02期。

2008年

周积寅:《中国古典人物画论试析》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2008年第04期。

戴艳萍,李静:《形象、气韵及用笔——从韩非的画论谈起》,《文艺研究》,2008年第01期。

解梦伟:《魏晋画论中的"神"与"意"》,《大众文艺》(理论),2008年第11期。

薛扬:《魏晋人物品藻与中国绘画美学》,《南京艺术学院学报》(美术与设计版),2008年第03期。

陈池瑜:《道家思想对中国山水画论的影响》,《艺术百家》,2008年第04期。

周小艳,刘亚斌:《中古绘画美学"风骨"论》,《科教文汇》,2008年第05期。

孙慧霞:《六朝画家的绘画美学》,《艺术百家》,2008年第S2期。

文柳川:《论〈山水松石格〉"格高而思逸"》,《国画家》,2008年第04期。

李劲松:《中国传统人物画的"透视法"解析》,《艺术评论》,2008年第10期。

杨成寅:《宗炳〈画山水序〉的山水美学思想》,《南都学坛》,2008年第03期。

张兆勇,刘影:《〈画山水序〉与晋宋文化》,《淮北煤炭师范学院学报》(哲学社会科学),2008年第01期。

郭少丹:《论宗炳的〈画山水序〉的美学意蕴与价值》,《沧桑》,2008年第06期。

孙海平:《近三十年宗炳〈画山水序〉研究综述》,《哈尔滨职业技术学院学报》,2008年第06期。

潘阳:《浅析魏晋南北朝时期的自然审美观——从宗炳的〈画山水序〉谈起》,《学理论》,2008年第18期。

王万发:《从〈画山水序〉看中国山水画的生态审美观》,《铜仁学院学报》,2008年第05期。

樊莉:《宗炳〈画山水序〉的主体审美心灵之境》,《美术大观》,2008年第09期。

徐俊东:《刍议宗炳〈画山水序〉中的美学思想》,《职业技术》,2008年第06期。

朱平:《王微〈叙画〉的美学思想研究》,《理论与创作》,2008年第03期。

葛婷婷:《灵动的画之情——王微〈叙画〉的生命美学》,《黔东南民族职业技术学院学报》(综合),2008年第01期。

马筱:《顾恺之传神论与苏轼传神论比较分析》,《商丘师范学院学报》,2008年第02期。

姚慧荣:《顾恺之的传神论》,《东京文学》,2008年

第10期。

尚艳芳:《顾恺之与“传神论”》,《黄河之声》,2008年第01期。

王裕亮:《试论顾恺之〈画云台山记〉》,《福建艺术》,2008年第01期。

徐国荣:《谢赫“六法”之无“法”解》,《学术研究》,2008年第11期。

常德强:《再论〈古画品录〉中顾恺之的绘画品第》,《美术之友》,2008年第04期。

王海鹏:《论〈古画品录〉六法之“气韵生动”》,《大众文艺》(理论),2008年第10期。

赵保国:《谢赫“六法”辨析》,《新乡学院学报》(社会科学),2008年第02期。

李祎:《气韵之流变初探》,《科教文汇》(上旬刊),2008年第02期。

徐建融:《“书画同源”和“诗画一律”》,《国画家》,2008年第04期。

赵运虎:《“六远法”与五代两宋山水画法的嬗变》,《河南师范大学学报》(哲学社会科学),2008年第05期。

王金志、王月海:《张璪画论之再认识——传统画论中意象因素刍议》,《美与时代》(下半月),2008年第08期。

陈婷婷:《漫议隐逸思想和中国山水画》,《美术大观》,2008年第03期。

杨德明:《浅析元代道教思想对倪云林艺术之影响》,《宗教学研究》,2008年第03期。

唐波,曾文:《刍议〈笔法记〉一文中的两点疑问》,《河西学院学报》,2008年第04期。

李永辉,许婷婷:《浅析荆浩“六要论”对谢赫“六法论”的继承发展》,《美与时代》(下半月),2008年第07期。

刘冰:《南宋杭州地区书坊刻书代表作——〈五代名画补遗〉》,《图书馆学刊》,2008年第03期。

王金志、王月海:《张璪画论之再认识——传统画论中意象因素刍议》,《美与时代》(下半月),2008年第08期。

宋连弟:《从张彦远〈论名价品第〉看当时画家的生存境遇》,《艺术探索》,2008年第05期。

陈斌:《张彦远个人家世并历史时代背景诸问题之研讨》,《湖北美术学院学报》,2008年第01期。

杨波:《〈历代名画记〉的史学价值和文化蕴含》,《中州大学学报》,2008年第01期。

朱学斌:《道德隐喻下的“山水”境界——关于〈林泉高致〉中“陶养”问题的解读》,《艺苑》,2008年第10期。

赵维平:《浅谈“外师造化,中得心源”》,《美术大观》,2008年第10期。

孙红阳:《论董源、巨然在山水画观念与绘画语言上的创新》,《美术大观》,2008年第09期。

荆琦:《高蹈远引——解读〈林泉高致〉中蕴涵的“远”观念》,《大连大学学报》,2008年第04期。

胡建清:《林泉之致高洁情怀——郭熙绘画艺术及其绘画思想浅谈》,《大众文艺》(理论),2008年第12期。

陈见东:《从〈林泉高致集·山水训〉看人与自然的相互取悦狂欢》,《艺术探索》,2008年第04期。

吴玉红:《从〈林泉高致〉解读郭熙山水画美学思想渊源》,《美术大观》,2008年第06期。

王万潮:《谈郭熙“三远法”画论中的构图和透视》,《集宁师专学报》,2008年第03期。

王康:《宋代郭熙〈林泉高致〉中的“三远论”浅析》,《太原师范学院学报》(社会科学),2008年第03期。

孙倩:《郭熙〈林泉高致〉中的审美观探析》,《前沿》,2008年第04期。

平军、毕晓琳:《论郭熙画学思想的伦理化表述》,《电影评介》,2008年第02期。

徐习文:《理学对郭若虚绘画观念的影响》,《大连大学学报》,2008年第05期。

罗小奎:《郭若虚美学思想述评》,《江西教育学院学报》,2008年第03期。

陈谷香:《宋代美术理论家邓椿的历史地位》,《美术》,2008年第07期。

张自然、孙利敏:《从〈书百牛图后〉看董逌的画论思想》,《开封大学学报》,2008年第01期。

李颖、程佳:《宋代社会及个人性情对苏轼画论的影响》,《艺术研究》,2008年第04期。

樊波:《宋代绘画鉴赏论概览》,《荣宝斋》,2008年第01期。

胡军:《试论苏轼画论形成与魏晋玄学之关系》,《衡水学院学报》,2008年第03期。

卢禹舜、李颖:《苏轼画论对文人画风的影响》,《艺术研究》,2008年第02期。

李颖:《传统艺术精神对苏轼画论的影响》,《艺术探索》,2008年第02期。

李颖,张颖:《苏轼绘画理论评析》,《艺术研究》,2008年第01期。

简宇苑:《今说苏轼“论画以形似,见与儿童邻”之谬》,《大众文艺》(理论),2008年第04期。

陈谷香:《〈宣和画谱〉之作者考辨》,《美术研究》,2008年第04期。

陈谷香:《〈宣和画谱〉折射出的画学思想》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2008年第02期。

张其凤:《〈宣和画谱〉的编撰与徽宗关系考》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2008年第04期。

何盛文:《空灵隽秀,简率清远——赵孟頫绘画思想及艺术浅析》,《美与时代》(下半月),2008年第11期。

吕瑛:《论赵孟頫绘画美学观的影响》,《美术大观》,2008年第08期。

赵盼超:《“古意”新说》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2008年第04期。

陈志宏:《作画贵有古意——浅谈赵孟頫在元初的艺术思想》,《安徽文学》(下半月),2008年第06期。

赵运虎:《从倪瓒的“逸气”窥探明清文人绘画思潮》,《华侨大学学报》(哲学社会科学),2008年第03期。

汤麟:《杨维祯〈东维子集〉审美思想考略》,《湖北美术学院学报》,2008年第04期。

张顺琦:《中国绘画中的“逸”之品格》,《安康学院学报》,2008年第01期。

黄戈:《论中国画“逸”之时代特征与当代意义》,《桂林师范高等专科学校学报》,2008年第04期。

吕超峰:《“逸”意考》,《美术大观》,2008年第07期。

李厚清、刘静逸:《绘画主体表现性的理论延拓——中国元代画论重要范畴内涵揭示》,《泰安教育学院学报岱宗学刊》,2008年第04期。

陈胜凯:《董其昌书学思想浅识》,《新美术》,2008年第04期。

孙其芬:《徐渭及其画论画品中的江南诗性精神》,《新乡学院学报》(社会科学),2008年第06期。

陈雅:《唐寅题画诗研究》,《商业文化》(学术),2008年第06期。

张卉:《龚贤画学的“墨法观”与“性情说”》,《齐鲁艺苑》,2008年第06期。

刘宝水:《略论龚贤“浓密”山水画中笔墨的巧妙运用》,《艺术教育》,2008年第07期。

王伟生:《试论龚贤的治学方法》,《吉林师范大学学报》(人文社会科学),2008年第06期。

李盟盟:《论李开先〈中麓画品〉的成因》,《天津美术学院学报》,2008年第02期。

张泽鸿:《论〈南田画跋〉的境界美学思想》,《合肥学院学报》(社会科学),2008年第03期。

李莉:《张岱绘画美学思想研究》,《衡水学院学报》,2008年第05期。

赵辉:《钱杜与〈松壶画忆〉》,《新美术》,2008年第02期。

尹成君:《清初“四王”艺术创作及画论思想对中国画发展的积极意义》,《吉林艺术学院学报》,2008年第04期。

盛诗澜:《论前二王“仿古”的精神旨归》,《书画艺术》,2008年第04期。

郭建平、张卿:《论清代王原祁〈雨窗漫笔〉中“龙脉”说的文化意义》,《福建师范大学学报》(哲学社会科学),2008年第06期。

尹成君:《方薰的绘画理论及其对中国当代艺术的启示》,《设计艺术》(山东工艺美术学院学报),2008年第06期。

张盈袖:《王文治绘画思想及其对京江画派影响》,《艺术广角》,2008年第03期。

乔磊:《笔墨简洁处用意最微——论八大山人的艺术》,《美术大观》,2008年第09期。

方闻:《评高居翰〈气势撼人:十七世纪中国绘画中的自然与风格〉》,《新美术》,2008年第03期。

李平:《从艺术心理学析石涛〈画语录〉》,《艺术探索》,2008年第04期。

尹成君:《石涛画论及其美学思想研究》,《艺术百家》,2008年第04期。

温晋让:《石涛〈画语录〉中的“一画”论》,《解放军艺术学院学报》,2008年第02期。

潘成煜:《衍生与回归——小议石涛“一画论”的哲学思想》,《安徽文学》(下半月),2008年第06期。

乔念祖:《浅谈“一画”论——从艺术实践及美学意义看“一画”》,《时代文学》(双月上半月),2008年第02期。

徐俊东:《刍议清石涛〈画语录〉中“一画论”的美学思想》,《美术大观》,2008年第04期。

杨新林:《论石涛绘画思想的当今价值》,《美与时代》(下半月),2008年第11期。

曾德美:《妙笔丹青抒性情——论石涛书画艺术的生命意识》,《广西大学学报》(哲学社会科学),2008年第01期。

王磊:《石涛“一画”论中的“一画”的多义性》,《淮南师范学院学报》,2008年第02期。

范建洲:《展现个性要求强烈的近代绘画精神——从艺术本质论的角度探索石涛绘画美学思想的近代倾向》,《时代文学》,2008年第18期。

肖克:《师古与创新——石涛的艺术思想》,《科教

文汇》(下旬刊),2008年第12期。

连晓红:《试论石涛及其艺术美学》,《理论界》,2008年第11期。

范建洲:《基于艺术发展论的石涛绘画美学思想的近代倾向》,《临沂师范学院学报》,2008年第05期。

苏金成,胡媛媛:《搜尽奇峰打草稿——〈石涛画语录〉艺术创作思想初探》,《书画世界》,2008年第03期。

吴斌,张成玉:《技进乎道无法而法——石涛〈画语录〉中道、理(法)、技的互动》,《网络财富》,2008年第05期。

张郁乎:《从"师山川"到"师天地"——传统绘画的最高境界》,《文艺研究》,2008年第04期。

秦安建:《谈谈"不宗法"——试论明清画论的特色》,《华商》,2008年第06期。

王雅平:《"玄"理——中国画理浅谈》,《书画世界》,2008年第06期。

何世龙:《以郑燮竹论观艺术创作中的笔墨思维》,《长江大学学报》(社会科学),2008年第03期。

金哲:《朴齐家"诗画相通"论与中国文人画论》,《齐鲁艺苑》,2008年第03期。

王宁宇:《师承一事重千钧——中国画学中传统血脉的延续问题》,《美术观察》,2008年第10期。

褚庆立:《郑午昌与近代中国画学》,《荣宝斋》,2008年第05期。

邵学海:《中国画学清道夫——论阮璞治学精神与实学传统的当代发扬》,《美术观察》,2008年第02期。

王波:《中国画论中"真实"观念内涵的历史演变》,《湘潭师范学院学报》(社会科学),2008年第03期。

薛帅杰:《黄宾虹书画"民学"观的新史学特征》,《理论与创作》,2008年第03期。

《论黄宾虹的"五笔七墨"》,《荣宝斋》,2008年第01期。

王福新:《黄宾虹重"邹之麟、恽向"立论考》,《美术大观》,2008年第07期。

连晓红:《江山本如画,内美静中参——论黄宾虹山水画的笔墨艺术》,《艺术广角》,2008年第06期。

郑春泉:《论中西绘画思想的异同——林风眠的艺术融合之美》,《美术大观》,2008年第12期。

庞国达:《陈师曾绘画美学思想管窥》,《太原城市职业技术学院学报》,2008年第04期。

长河:《回家读〈陈师曾画论〉》,《博览群书》,2008年第06期。

于洋:《民初画坛传统派的应变与延展——以陈师曾的文人画价值论与进步论为中心》,《美术观察》,2008年第04期。

马鸿增:《互动的两翼——新金陵画派的艺术观念和艺术特征》,《美术》,2008年第03期。

李开荣:《黄胄文人画观探析》,《新疆艺术学院学报》,2008年第01期。

阎秉会:《无路走出一条路——简述黄宾虹、石鲁、吴冠中的创造性思路》,《天津美术学院学报》,2008年第02期。

晁岱双:《中国古代"题画书迹"的史料文献价值》,《艺术百家》,2008年第01期。

李海申:《由书画同源说起——试析中国画地位的转变及成因》,《美苑》,2008年第05期。

楚晓红:《近现代中国画创作中用光的审美内容及其美学内涵》,《艺术百家》,2008年第S1期。

吴培秀:《论二十世纪中国画现代性进程中的笔墨取向》,《艺术百家》,2008年第S2期。

何士扬:《为学日益,为道日损——中国画的为学次第和画道传承》,《美术观察》,2008年第10期。

樊波:《中国画的传承还会成为问题吗》,《美术观察》,2008年第10期。

黄戈:《论中国画"逸"审美倾向的时代特征》,《美术观察》,2008年第10期。

伍小东:《中国画视知觉法则探析》,《美术观察》,2008年第10期。

彭建华:《中国画论中的"雅""俗"之变》,《美术观察》,2008年第10期。

阮宾:《情怀・物象・精神——中国画创作的物我三境》,《文艺研究》,2008年第10期。

曹佳骊:《论中国画中诗与画的关系》,《湖南科技大学学报》(社会科学),2008年第05期。

郑奇、王宗英:《传统文人画的终结与中国画的现代转型》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2008年第05期。

邓军:《论中国画色彩传统的演化历程》,《中华文化论坛》,2008年第S1期。

杭春晓:《认知眼光与二十世纪中国画"传统派"之命运》,《美术研究》,2008年第03期。

樊波:《本于立意而归乎用笔——中国画创作中的"心""手"关系》,《美术观察》,2008年第08期。

陈再干:《蕴涵在中国画线中的情感》,《南方文坛》,2008年第04期。

王艺敏:《中国画意象用色之美》,《美术观察》,2008年第07期。

康建明:《论中国画的自然和人工》,《美术观察》,2008年第07期。

扈鲁:《全球化语境下的中国画艺术精神》,《美术观察》,2008年第07期。

何士扬:《中和之美明德之体——中国画的文化成因和社会价值》,《美术观察》,2008年第07期。

钟国胜:《陈师曾中国画价值的历史观研究》,《美苑》,2008年第03期。

葛晓弘:《中国画临摹与写生关系确立的近现代轨迹》,《新美术》,2008年第03期。

朱永成:《中国传统艺术的文化考察——兼谈中国画的生成》,《广东社会科学》,2008年第03期。

孙静松:《论中国画创新的民族底线——从谢赫"六法"探究中国画的民族特征》,《艺术百家》,2008年第03期。

杨吉平:《笔法的失落——当代中国画衰落探因之一》,《美术观察》,2008年第04期。

王江鹏:《浅论中国画表现方法的抽象性》,《文艺评论》,2008年第02期。

石华龙:《试论中国画与油画差异的形成》,《兰州大学学报》(社会科学),2008年第02期。

聂危谷:《论中国画人文精神之得失》,《美术》,2008年第03期。

林逸鹏:《中国画的未来之路》,《新美术》,2008年第01期。

梁艳:《中国传统绘画哲理思辨——论〈周易〉和〈老子〉对中国画艺术的影响》,《戏剧文学》,2008年第02期。

邵学海:《中国画学清道夫——论阮璞治学精神与实学传统的当代发扬》,《美术观察》,2008年第02期。

陈敬友:《中国画的空间意识与艺术的假定性》,《美术观察》,2008年第02期。

晋雅欣:《中国画的"情"与"势"》,《美术研究》,2008年第01期。

王镛:《探溯中国画色彩的文化渊源——评王文娟的〈墨韵色章〉》,《美术研究》,2008年第01期。

张岩:《中国画笔墨样式嬗变之道》,《文艺研究》,2008年第02期。

康会永:《中国画论中"墨"的传承流变》,《文艺研究》,2008年第11期。

王葱葱:《中国画的视觉张力与笔墨内美》,《美术观察》,2008年第11期。

吴培秀:《论二十世纪中国画现代性进程中的笔墨取向》,《艺术百家》,2008年第S2期。

陈峰:《论中国书画笔墨潜在的审美特质》,《艺术百家》,2008年第S2期。

孟召英:《浅论笔墨与笔墨结构的关系》,《大视野》,2008年第07期。

董盈:《论水墨人物画与笔墨功夫》,《艺术研究》,2008年第02期。

王浩滢:《笔墨功夫的继承与革新中国画的前提》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2008年第01期。

刘曦林:《中国画的传统与现代》,《文艺评论》,2008年第01期。

荆桂秋:《论中国画的创作》,《文艺评论》,2008年第01期。

罗耀东:《中国画创作中的构成理念》,《文艺研究》,2008年第01期。

黄戈:《中国画论研究又一部扛鼎之作——简评周积寅教授〈中国历代画论〉的编撰特色》,《美术》,2008年第01期。

李倍雷:《止于至善——评周积寅〈中国历代画论〉》,《大连大学学报》,2008年第01期。

张顺琦:《中国绘画中的"逸"之品格》,《安康学院学报》,2008年第01期。

胡明娥:《从图式论看中国古典绘画的空间表现》,《南京大学学报》(哲学·人文科学·社会科学),2008年第05期。

曹永林:《从古代画论看中国画的造型》,《文物世界》,2008年第01期。

于凤丽:《〈周易〉时空观念对中国绘画美学思想的影响》,《西北工业大学学报》(社会科学),2008年第02期。

彭建华:《中国画论中的"雅""俗"之变》,《美术观察》,2008年第10期。

何世剑,卢胜平:《中国绘画美学视野中的"媚"论》,《兰州学刊》,2008年第02期。

黎小强:《中国绘画美学风貌——静观》,《美术大观》,2008年第11期。

曹海峰:《中国传统绘画:哲学化的艺术——论中国传统哲学对绘画美学的影响》,《美术学报》,2008年第04期。

文柳川:《浅析古代画论中章法布局的时代演变》,《美术》,2008年第10期。

滕志朋:《文人画论:中国古典文学理论研究的重要疆域》,《东方丛刊》,2008年第03期。

陈丹,陈苹:《试论中国古代画论中空间理论的现代研究》,《内江师范学院学报》,2008年第09期。

郭建平,于宁:《古代画论中的“人地和谐”观在绘画章法上的反映》,《沈阳师范大学学报》(社会科学),2008年第05期。

周艳华:《“画以简为上”:中国古代画论的底色》,《湖南科技学院学报》,2008年第06期。

胡相帆:《竹桥画论——中国文人画之探讨》,《美术之友》,2008年第02期。

王晓高:《小议古画论中的“形神说”》,《大众文艺》(理论),2008年第Z1期。

赵运虎:《论中国绘画中的“势”》,《美术观察》,2008年第01期。

于洋:《作为策略与资源的“融合”方案——重读民初画坛的“中西融合”论》,《美术研究》,2008年第04期。

曹佳骊:《论中国画中诗与画的关系》,《湖南科技大学学报》(社会科学),2008年第05期。

孙克强:《词论与画论——援画论词在词学批评中的作用和意义》,《中国社会科学》,2008年第01期。

高飞燕:《呈现“不问四时”之时间跨度的思想内涵》,《西北美术》,2008年第01期。

任大庆:《画理刍议》,《美术之友》,2008年第01期。

丁厚祥:《从“破执”探禅宗对中国画的影响》,《文艺研究》,2008年第12期。

杨冬:《二十世纪初中国画的美学转向》,《求索》,2008年第11期。

罗世平:《线描:中国画文脉传承的基石》,《美术研究》,2008年第04期。

蔡倩:《谈中国画中“树”图像文化功能的扩展——以倪瓒〈六君子图〉为例》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2008年第06期。

徐卫:《中国画视觉化渊源探究》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2008年第06期。

黎小强:《关于当代中国画创作的若干思考》,《南方文坛》,2008年第06期。

安佳:《浅谈中国画的意象思维和意象造型》,《装饰》,2008年第11期。

许春亮:《中国画的审美意境追求》,《安顺学院学报》,2008年第06期。

韩雅怡,包敏辰:《中国画的“意象”与“意境”》,《新闻爱好者》(理论),2008年第11期。

刘庆庆:《诗画一体,意为境先——浅析中国画和古典诗词的意境》,《美术大观》,2008年第10期。

冯春志:《文人气度——谈中国画的笔、墨、意境》,《美术大观》,2008年第09期。

毛文丽:《从禅宗兴起后中国画意境的特点来看禅宗对中国画意境的影响》,《邵阳学院学报》(社会科学),2008年第04期。

彭建华:《浅谈中国画的意境》,《美术大观》,2008年第04期。

陈滞冬:《雨余一鸠唤,庭扫数花开——论中国画的意境》,《老年教育》(书画艺术),2008年第01期。

王胜彩:《中国画意境的诗意表现》,《艺术探索》,2008年第01期。

李锐文:《师造化与山水画写生——感悟“外师造化,中得心源”的美学思想》,《艺术百家》,2008年第S2期。

邹昌锋,周宇峰,文云峰:《论国画的艺术特点》,《艺海》,2008年第05期。

吴丹:《韵感于象外》,《美术观察》,2008年第10期。

路燕斌:《目识心记与对景写生在山水画中的画技作用确认》,《通化师范学院学报》,2008年第07期。

康建明:《论中国画的自然和人工》,《美术观察》,2008年第07期。

张文俊:《画论》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2008年第03期。

凤文学:《人与自然和谐:中国山水画的美学精神》,《安徽师范大学学报》(人文社会科学),2008年第03期。

宋晓景:《浅谈绘画写生》,《和田师范专科学校学报》,2008年第02期。

王廷华:《观物取象与中国山水画创作》,《兰州大学学报》(社会科学),2008年第01期。

张爱红:《论中国画留白的心理疗慰功能——对中国画解读的一种新视角》,《新疆艺术学院学报》,2008年第01期。

李海源,宋神彤:《浅论中国画的教育功能》,《湖南工业职业技术学院学报》,2008年第02期。

2009年

胡维兹、陈淡宁,陆蓓容,钱乃婧:《宗炳的〈画山水序〉》,《新美术》,2009年第01期。

李文倩:《试论宗炳山水画理论及影响》,《时代文学》(双月上半月),2009年第02期。

叶晓波:《从〈画山水序〉看宗炳的美学思想》,《艺海》,2009年第05期。

刘玲,李治国:《释山水画论之始——宋炳的〈画山水序〉》,《美术大观》,2009年第05期。

丁常青:《浅析“澄怀味象”之境》,《美术大观》,

2009年第08期。

朱剑:《从审美心理学看〈画山水序〉中的审美理想》,《数位时尚》(新视觉艺术),2009年第06期。

杨云云:《浅论宗炳〈画山水序〉中的山水本体论》,《美术之友》,2009年第04期。

朱平:《王微〈叙画〉对中国山水画创作的启示》,《船山学刊》,2009年第01期。

张卫峰:《解读山水画理论的成熟形态——〈画山水序〉和〈叙画〉》,《广东海洋大学学报》,2009年第05期。

莫建文:《浅谈中国画的"形"与"神"》,《艺术市场》,2009年第09期。

陈池瑜:《谢赫〈画品〉的历史价值及若干问题辨析》,《艺术百家》,2009年第02期。

徐博:《〈古画品录〉与"气韵生动"——谢赫绘画美学思想简析》,《社会科学论坛》(学术研究卷),2009年第05期。

韩刚:《"气韵"与"生动"之关系义证——谢赫"气韵生动"研究》,《饰》,2009年第01期。

吴柯:《谈中国画之"气韵生动"》,《美术大观》,2009年第07期。

龚钢:《谢赫六法的历史解读与再评价》,《浙江学刊》,2009年第03期。

杨华:《谢赫的绘画"六法"与"气韵生动"》,《殷都学刊》,2009年第02期。

井庆昂,赵士庆:《形神寓造化,气韵超其表——气韵的释意及其在中国画创作与品评中的重要价值》,《山花》,2009年第18期。

张宽武:《文人画的美学意境探微》,《中州学刊》,2009年第03期。

滕志朋:《文人画论:推动文学理论"意境论"完成》,《宁夏社会科学》,2009年第02期。

唐朝晖:《再探〈续画品〉作者》,《美术大观》,2009年第01期。

李宪基:《笔气形势乃致律吕——"书画用笔同法"美学思想探微》,《荣宝斋》,2009年第01期。

于慧妮:《中国传统肖像画"传神"论小议》,《中小企业管理与科技》(下旬刊),2009年第08期。

张睿:《顾恺之画论释读》,《南阳师范学院学报》,2009年第04期。

张光宏:《论〈魏晋胜流画赞〉文题相符》,《大众文艺》,2009年第18期。

付文龙:《顾恺之的"传神论"对中国山水画理论的影响》,《乐山师范学院学报》,2009年第04期。

孔六庆:《论画道畅神——从顾恺之"以形传神"到石鲁"以神造型"》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2009年第01期。

顾伟玺:《技进乎道——荆浩〈笔法记〉析义》,《国画家》,2009年第05期。

杨坤:《荆浩〈笔法记〉艺术思想浅析》,《美术大观》,2009年第08期。

马鸿民:《中唐禅宗思想变迁与水墨山水画兴起》,《荣宝斋》,2009年第03期。

殷芳、宫政:《"外师造化,中得心源"说与中国画创作》,《艺术与设计》(理论),2009年第10期。

程多耀:《写生与写意——兼谈中国绘画的"师造化"传统》,《池州学院学报》,2009年第04期。

翁东阳:《外师造化,中得心源——中国画创作思想探研》,《中国校外教育》,2009年第S3期。

黄立君:《"外师造化,中得心源"——中国画的写实与写意辩证关系浅探》,《喀什师范学院学报》,2009年第02期。

刘毅:《"外师造化,中得心源"在当代中国画创作和教学中的意义》,《美术之友》,2009年第02期。

冯云轩:《浅说"师造化"的外延》,《宁夏师范学院学报》,2009年第01期。

田同旭:《荆浩太行洪谷考辨》,《山西大学学报》(哲学社会科学),2009年第01期。

于丽燕:《可忘笔墨而有真景——荆浩〈笔法记〉六要之"笔、墨"》,《美术大观》,2009年第01期。

《论张彦远的"自然"美学观》,《荣宝斋》,2009年第03期。

何兴泉:《读画史札记——〈唐朝名画录〉与〈历代名画记〉中的几个问题》,《新美术》,2009年第02期。

范明华:《本于立意——〈历代名画记〉在文人画美学思想史上的地位》,《文艺研究》,2009年第04期。

陈池瑜:《张彦远〈历代名画记〉的画史体系与史学理论》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2009年第02期。

《张彦远和〈历代名画记〉》,《文物》,2009年第02期。

陈晓娟:《论"书画同源"意趣》,《美术大观》,2009年第02期。

闫春鹏:《刍议张彦远绘画美学思想》,《美术界》,2009年第06期。

余红微:《杜甫题画诗中的"动"与"骨"》,《黑龙江史志》,2009年第06期。

寿勤泽:《试论北宋文人画思想的价值取向》,《绍兴文理学院学报》(哲学社会科学),2009年第05期。

田同旭:《北宋学人对荆浩里籍误记的清理辨

证——兼求证于袁有根、马增鸿二先生》,《太原师范学院学报》(社会科学),2009 年第 01 期。

张白露:《郭熙论观照自然法别解》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2009 年第 06 期。

陈清:《郭熙画学中的理学思想研究》,《大众文艺》(理论),2009 年第 19 期。

华丽:《〈林泉高致〉中的“三远”与中国山水画的空间审美意识》,《美术大观》,2009 年第 10 期。

李芳:《对郭熙〈林泉高致〉中“三远”的思索》,《美与时代》(下半月),2009 年第 10 期。

刘伟:《从三远到平远的发展——郭熙画学思想由儒渐道的转变》,《河南理工大学学报》(社会科学),2009 年第 02 期。

彭晓智:《〈林泉高致〉之意境美学解读》,《邵阳学院学报》(社会科学),2009 年第 04 期。

刘伟:《儒家伦理纲常观念对郭熙美学思想的影响——以〈林泉高致〉与〈早春图〉为例》,《时代文学》(下半月),2009 年第 08 期。

赵建中,刘国芳:《论“三远”法的贡献》,《美术观察》,2009 年第 08 期。

吴石交:《〈早春图〉与郭熙的儒道思想》,《传承》,2009 年第 12 期。

刘莹莹:《论郭熙的山水画观》,《安徽文学》(下半月),2009 年第 06 期。

郭孝波:《从〈林泉高致集〉看郭熙的绘画思想》,《美术大观》,2009 年第 03 期。

王欣:《论郭熙对中国山水画的贡献——从〈林泉高致〉说开来》,《潍坊学院学报》,2009 年第 01 期。

刘伟:《论郭熙画学思想中文人画风格的趋向》,《电影评介》,2009 年第 15 期。

王志国:《郭若虚〈图画见闻志〉考辨》,《大众文艺》(理论),2009 年第 11 期。

计王菁:《试论宋代理学对宋代水墨山水画的影响》,《新美术》,2009 年第 03 期。

马亚敏:《论“气韵非师”的绘画教育思想》,《大众文艺》(理论),2009 年第 02 期。

葛华伟:《直叙与评论的对立——邓椿〈画继〉叙论方式研究》,《艺苑》,2009 年第 05 期。

刘晓峰:《失衡的天平——〈画继〉的美学思想》,《新视觉艺术》,2009 年第 01 期。

何春蓬:《浅论苏轼文人画之形、神、理》,《美与时代》(下半月),2009 年第 08 期。

冯惠:《从苏轼评吴道子看他的绘画理论》,《海南师范大学学报》(社会科学),2009 年第 04 期。

贾涛:《从苏轼题画诗看其文人画主张——〈书鄢陵王主簿所画折枝二首〉读解》,《齐鲁艺苑》,2009 年第 05 期。

章桂周:《苏轼〈文与可画筼筜谷偃竹记〉之美学索隐》,《美与时代》(下半月),2009 年第 11 期。

孔涛:《论唐宋逸格绘画的两次转型——兼论唐宋绘画美学的转变》,《宁夏大学学报》(人文社会科学),2009 年第 02 期。

唐波、曾文:《画品中“逸品最早使用说”刍议》,《艺术探索》,2008 年第 02 期。

袁丽萍:《逸品地位的确立与宋代文人画的兴起》,《重庆科技学院学报》(社会科学),2009 年第 08 期。

唐果:《试论中国古代审美范畴“逸”的演变及其影响》,《太原师范学院学报》(社会科学),2009 年第 04 期。

戴春宁:《尚“逸”——谈中国传统绘画艺术的美学思想》,《艺术研究》,2009 年第 04 期。

孙春莹:《“逸格”审美的形成及其原因》,《大众文艺》(理论),2009 年第 09 期。

杨永俭:《浅析元代人品和画品的特殊性》,《书画艺术》,2009 年第 05 期。

肖世孟:《赵孟頫倡导“古意”之剖析》,《湖北第二师范学院学报》,2009 年第 04 期。

吕瑛:《论赵孟頫“古意说”与其绘画作品》,《河南师范大学学报》(哲学社会科学),2009 年第 03 期。

刘茜:《倪瓒“逸气说”及其题画诗创作》,《黑龙江史志》,2009 年第 06 期。

范功:《道家思想之于元末书画家杨维祯、倪瓒》,《大众文艺》(理论),2009 年第 09 期。

陈晗晟:《道家美学对中国山水画的影响》,《内蒙古大学艺术学院学报》,2009 年第 01 期。

刘兰芝:《明代画论探究三题》,《郑州大学学报》(哲学社会科学),2009 年第 06 期。

王剑武:《明清传神写真秘诀——以形写神》,《美术观察》,2009 年第 07 期。

李昌平:《论天台宗止观学说对董其昌画学思想的影响》,《福建论坛》(社科教育),2009 年第 04 期。

马蹦非:《董其昌艺术理论中的儒家思想》,《书画世界》,2009 年第 03 期。

周文斌:《试论董其昌笔墨独立绘画美学思想的内在理路》,《美术大观》,2009 年第 01 期。

耿明松:《〈吴郡丹青志〉的编撰特点与画史价值》,《湖北大学学报》(哲学社会科学),2009 年第 04 期。

胡晓璐:《心远物皆静——浅析禅宗思想对沈周

中晚年作品的影响》,《数位时尚》(新视觉艺术),2009年第04期。

胡丽婷:《陈洪绶绘画思想探微》,《美术大观》,2009年第11期。

吴自立:《陈洪绶师古"集大成"论》,《艺术探索》,2009年第02期。

司继琳:《龚贤绘画教学思想浅析》,《美术观察》,2009年第01期。

宋力:《笔墨与蹊径——论龚贤绘画实践与董氏"南北宗"论的关系》,《艺术研究》,2009年第04期。

武维春:《王原祁"广陵恶习"指扬州八怪》,《寻根》,2009年第02期。

王汉:《"广陵恶习"与石涛无关——兼论"维扬工力"》,《扬州职业大学学报》,2009年第02期。

蒋志琴:《王原祁"观政吏部"与其早年画学的关系》,《美苑》,2009年第06期。

蒋志琴:《论清代画家王原祁的"平中求奇"说》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2009年第06期。

王洪伟:《王世贞史学思想与山水画史"五变说"》,《石家庄学院学报》,2009年第05期。

王一红:《恽寿平绘画思想探析》,《沧桑》,2009年第06期。

黄亮:《解读恽向画论的内涵》,《江西教育学院学报》,2009年第04期。

韩璐:《画论品读——〈小山画谱〉的八法四知说》,《新美术》,2009年第02期。

胡光波:《石涛〈画谱〉的美学意义》,《湖北师范学院学报》(哲学社会科学),2009年第06期。

张昕:《石涛的"一画论"及其文人画思想》,《美与时代》(下半月),2009年第06期。

连晓红:《探析石涛"一画论"美学思想》,《鞍山师范学院学报》,2009年第02期。

顾梦如:《创新与突破——俞剑华与石涛之比较研究》,《数位时尚》(新视觉艺术),2009年第02期。

周铎卉:《由〈苦瓜和尚画语录〉中的"化"字探讨石涛的创新观念》,《数位时尚》(新视觉艺术),2009年第02期。

郭怀若:《试析石涛〈画语录〉对艺术美学研究的影响》,《文艺争鸣》,2009年第04期。

戴灿:《略析石涛画论中的"化"》,《长沙大学学报》,2009年第01期。

唐敏:《中国古代画论中的求真——论石涛的"真在气不在姿"》,《大众文艺》(理论),2009年第01期。

樊莉:《石涛"无法而法"论之探析》,《美与时代》(下半月),2009年第01期。

孙珂,李兰祥:《浅析石涛及其艺术批判创新性》,《科技信息》,2009年第24期。

朱路昕:《禅是"一画"之髓——朱良志先生〈石涛研究〉读后》,《艺术探索》,2009年第02期。

韩璐:《画论品读——〈小山画谱〉的八法四知说》,《新美术》,2009年第02期。

时志明:《会境通神,合于天造——清代著名诗画家汤贻汾的人品及画论浅析》,《苏州教育学院学报》,2009年第03期。

黄亮:《解读恽向画论的内涵》,《江西教育学院学报》,2009年第04期。

王学海:《蒲华美学思想初论》,《鲁东大学学报》(哲学社会科学),2009年第04期。

侣同壮:《王国维画论与庄子艺术精神》,《名作欣赏》,2009年第04期。

梁园园:《中国画论中"静境"对创作的重要性》,《美术之友》,2009年第06期。

向艳:《中国画论中的人文主义》,《大众文艺》(理论),2009年第04期。

蒋丹:《古代画论"文质"观念的意义衍变》,《美术之友》,2009年第01期。

李录成:《"天人合一","道法自然"——试述黄宾虹的艺术哲学观》,《大众文艺》(理论),2009年第05期。

《于安澜书画学四种》,《史学月刊》,2009年第06期。

黄戈:《论留日经历对傅抱石画学思想之影响》,《浙江艺术职业学院学报》,2009年第02期。

樊波:《奠基如磐,学风致远——写在俞剑华学术研讨会之前》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2009年第01期。

陈池瑜:《俞剑华中国绘画史论研究的成就与特点》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2009年第03期。

李福顺:《咬文嚼字学俞老——古文句读与古画论研究》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2009年第02期。

顾平:《文献遮蔽的"知识考古":俞剑华美术史学意义之考察》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2009年第03期。

阮荣春,顾维喜:《俞剑华"中国画改良论"的实践佐证及理论意义》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2009年第02期。

金宝敬:《俞剑华〈中国画论类编〉在韩国的传播》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2009年第

03期。

万新华:《俞剑华的中国画学文献研究》,《美术观察》,2009年第05期。

陈瑞林:《从陈师曾到俞剑华:探索中国画现代转型的新路》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2009年第03期。

刘立冬:《郭因的绘画美学和"绿色美学"》,《美术观察》,2009年第07期。

封珏:《刘海粟〈欧游随笔〉的文化发现:解释学的视域》,《学海》,2009年第05期。

左剑虹:《简论黄独峰的艺术选择对当代中国画发展的启示》,《南方文坛》,2009年第04期。

黄戈:《中西绘画美学比较》,《社会科学家》,2009年第02期。

孙玉华:《论古代论画诗表达的中国传统美学观点》,《江苏工业学院学报》(社会科学),2009年第01期。

潘爱军:《禅宗美学思想对中国绘画的影响》,《东京文学》,2009年第06期。

祝建如:《形与神的交融——中国绘画美学发展趋向简析》,《贵州教育学院学报》,2009年第02期。

陈丹:《试论中国古代画论中"气"范畴的审美意蕴》,《中华文化论坛》,2009年第02期。

蒋丹:《古代画论"文质"观念的意义衍变》,《美术之友》,2009年第01期。

王晓玲:《中国传统艺术精神的主体性——心》,《安徽文学》(下半月),2009年第04期。

黄欣风:《中国画中的"意"》,《国画家》,2009年第04期。

叶青:《对写实与图像叙事关系的再思考——兼论"分科而习"传统对中国画的影响》,《江西社会科学》,2009年第12期。

徐培晨:《中国画传统精神的实质》,《美术观察》,2009年第11期。

何士扬:《浅议中国画"笔法"与"画品"的内在关系》,《新美术》,2009年第05期。

张卉:《浅谈传统中国画线条之美》,《文艺评论》,2009年第05期。

李峻:《图示的示意性质与中国画的思辨心理》,《文艺研究》,2009年第10期。

毛亦农:《传统中国画生态思想溯源》,《文艺研究》,2009年第10期。

李成林,魏耕原:《中国画的点染与宋词》,《兰州大学学报》(社会科学),2009年第05期。

周积寅:《中国画之本质特征》,《艺术百家》,2009年第05期。

纪学艳:《光华熠熠辉映天下——裔萼谈李斛的中国画创造》,《美术观察》,2009年第09期。

丁厚祥:《中国画造型之辨析》,《文艺研究》,2009年第09期。

林木:《新中国60年中国画画坛的写实思潮》,《美术》,2009年第09期。

何士扬:《欲壮其枝叶,先固其根本——谈中国画的当代拓展》,《美术观察》,2009年第08期。

张广才:《熔铸中国气派,塑造国家形象理论探讨之五　重塑中国画的国家艺术形象》,《美术》,2009年第08期。

王希:《从马远〈寒江独钓图〉浅析中国画的空白》,《陕西师范大学学报》(哲学社会科学),2009年第S1期。

王俊民:《线与中国画》,《文艺理论与批评》,2009年第04期。

宋广林:《中国画线造型的审美特征与情感表达》,《新闻爱好者》,2009年第14期。

邵晓峰:《复兴正大之美,展现中国气派——论当代中国画发展》,《美术》,2009年第07期。

李慧:《中国画中"线"的审美特征和文化意蕴》,《东南大学学报》(哲学社会科学),2009年第S1期。

张欣:《中国画与戏曲审美特征述略》,《戏曲艺术》,2009年第02期。

陈美珍,黄宗贤:《守护与超越——中国画学研究会与中国画的现代转换》,《文艺争鸣》,2009年第05期。

吕澎:《中国画问题——用笔墨纸砚完成的绘画之继续存在的基础究竟是什幺?》,《文艺研究》,2009年第05期。

张华:《传统中国画教学的当代价值分析》,《中国成人教育》,2009年第08期。

毛丽丹:《中国画创作的哲学思想探析》,《江西社会科学》,2009年第04期。

于洋:《新中国中国画论争的主题递变》,《美术观察》,2009年第04期。

任美平:《初探中国画中的空白》,《艺术评论》,2009年第03期。

张友宪:《由"笔力"问题看老舍的中国画思想》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2009年第02期。

郑奇:《也谈"笔力"——读〈由"笔力"问题看老舍的中国画思想〉一文有感》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2009年第02期。

韩雅怡:《浅析中国画的"意"》,《戏剧文学》,2009

年第03期。

蔡炳云:《简论中国画的诗意化特征》,《西南大学学报》(社会科学),2009年第02期。

邵宏:《中国画学域外传播考略》,《新美术》,2009年第01期。

王浩滢:《泛议中国画之功能》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2009年第01期。

王云亮:《宗白华中国画理论中的“写实”一词》,《美术研究》,2009年第01期。

高天民:《反叛与建设——“新时期”中国画变革中的“反叛潮”及其影响》,《美术》,2009年第02期。

赵权利:《30年中国画的转向与启示》,《美术》,2009年第02期。

汪光芜:《线:中国画的审美之魂》,《美术观察》,2009年第01期。

李公明:《论李可染对于新中国画改造的贡献——以山水写生和“红色山水”为中心》,《美术观察》,2009年第01期。

徐沛君:《新时期中国画走过了怎样的道路》,《美术观察》,2009年第02期。

姜耕玉:《中国画为什么没有走向世界?》,《艺术百家》,2009年第01期。

瞿大明:《中国画笔墨、意境的内在意蕴》,《福建艺术》,2009年第06期。

马威:《浅谈中国画的意境表现》,《艺苑》,2009年第10期。

曹顺兴:《品味传统中国画——浅谈传统中国水墨画的意境、笔墨及色彩表现》,《时代文学》(双月上半月),2009年第04期。

张天爽:《浅谈中国画中“空白”的意境形成及美学意蕴》,《美术大观》,2009年第08期。

高伟:《论中国画意境中的诗性建构》,《佛山科学技术学院学报》(社会科学),2009年第04期。

高伟:《论中国画意境中的“水文化”特性》,《美术之友》,2009年第04期。

阿汀:《境生象外——浅析中国画的意境》,《大众文艺》(理论),2009年第12期。

吕海洋:《“老庄和孔子”所谈之游与中国画的意境》,《大众文艺》(理论),2009年第07期。

邹小宇:《论中国画题款书法与画面意境的和谐》,《连云港师范高等专科学校学报》,2009年第01期。

黎晟:《中国古代山水画创作观小议》,《大众文艺》(理论),2009年第22期。

张广才:《试论水墨人物画的造型问题》,《美术大观》,2009年第11期。

岳彤:《说笔墨话“古意”——中国画创作浅论》,《美术之友》,2009年第04期。

牛路军:《就文人画精神品质谈当代水墨人物画之构建》,《甘肃科技纵横》,2009年第02期。

李新萍:《学画三昧——浅谈中国画的真、善、美》,《福建商业高等专科学校学报》,2009年第01期。

廖方容,胡春涛:《“写生”之变——一个绘画术语嬗变背后的致用心态》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2009年第01期。

茅林:《谈山水画写生的“写意”内涵》,《美术观察》,2009年第01期。

潘日明:《论中国画笔墨之“道”》,《福建师范大学学报》(哲学社会科学),2009年第06期。

蔡顺根:《论山水画笔墨皴法与民间艺术的融合体现时代面貌》,《浙江艺术职业学院学报》,2009年第03期。

宋美音:《论中国笔墨艺术与数字化设计融合创新》,《齐鲁艺苑》,2009年第05期。

李琳:《论中国画的笔墨语言》,《考试周刊》,2009年第37期。

盘俐敏:《笔墨论》,《飞天》,2009年第16期。

杨小卫:《浅论中国画笔墨的时代精神》,《考试周刊》,2009年第34期。

卢禹舜:《论笔墨》,《书画艺术》,2009年第03期。

张慧光:《论吴冠中的“笔墨等于零”》,《新西部》(下半月),2009年第07期。

吕少卿:《笔墨内涵与时代精神——论清“四王”绘画的美术史价值和时代意义》,《贵州大学学报》(艺术),2009年第01期。

崔昊:《论中国帖学的笔墨精神》,《科教文汇》(中旬刊),2009年第07期。

岳彤:《说笔墨话“古意”——中国画创作浅论》,《美术之友》,2009年第04期。

黄玉全:《论文人画的笔墨境界》,《聊城大学学报》(社会科学),2009年第02期。

唐滨:《形神意气融笔墨,造化心源气象新——论中国气象山水画的个性特征》,《佳木斯大学社会科学学报》,2009年第03期。

张玉山:《论文人画的笔墨语言》,《艺海》,2009年第05期。

张成林:《略论笔墨技法及其关系》,《时代文学》(双月上半月),2009年第03期。

杨正国:《论中国画笔墨心象体现因素》,《大众文艺》(理论),2009年第06期。

李森:《浅论国画笔墨的演变》,《美术观察》,2009年第03期。

李向平:《风格即人——略论二十世纪国画大师们的笔墨语言》,《电影评介》,2009年第01期。

何海锋:《从宋代画院看宋代文人画论的影响》,《新疆艺术学院学报》,2009年第04期。

2010年

李俊:《略论中国山水画理论体系之嬗变》,《东南文化》,2010年第01期。

唐滨:《当代国画写意精神品格之解析》,《艺术研究》,2010年第01期。

王彦彦:《旷古绝今张文通》,《艺术探索》,2010年第01期。

聂秀明:《两宋帝王的审美趣尚对当时绘画艺术的影响》,《艺术探索》,2010年第01期。

陈锟:《再论"书画同源"》,《大众文艺》,2010年第01期。

王清香:《浅谈〈山静居画论〉中的笔墨》,《大众文艺》,2010年第01期。

雒红强:《浅谈中国传统山水画的空间》,《大众文艺》,2010年第01期。

童焱:《中国传统绘画美学中的生动观》,《新美术》,2010年第01期。

经华:《郑板桥之画竹三段论》,《铁路采购与物流》,2010年第01期。

石了英:《徐复观的"老庄艺术精神"阐释》,《北方论丛》,2010年第01期。

王瑞芹:《"人大于山"之我见》,《美术观察》,2010年第01期。

汤拥华:《宗白华美学思想中诗画统一的难题》,《社会科学战线》,2010年第01期。

樊波:《素描影响中国画得失谈》,《荣宝斋》,2010年第01期。

宛少军:《论素描引进中国画的利弊》,《荣宝斋》,2010年第01期。

许宏泉:《素描引进中国画的问题》,《荣宝斋》,2010年第01期。

陈池瑜:《素描在变革中国画中的历史作用》,《荣宝斋》,2010年第01期。

林木:《小心!中国画教学与创作中的素描——素描与中国画系统特质漫议》,《荣宝斋》,2010年第01期。

赵钲:《画家本质是诗人(下)——从李鱓题画诗略论画家诗词创作对中国画创作的影响》,《荣宝斋》,2010年第01期。

过晓:《传统绘画性思维与中国新文学》,《扬子江评论》,2010年第01期。

邢萍:《绘画创作意象论》,《艺术与设计》(理论),2010年第01期。

李沙沙:《中西方绘画中线条运用的差异》,《艺术与设计》(理论),2010年第01期。

史绍玲:《"势"在绘画过程中的把握与表现》,《艺术与设计》(理论),2010年第01期。

陈征:《试论西方美术的思潮对中国绘画传统的影响》,《艺术与设计》(理论),2010年第01期。

于素华:《诗画相资别具风采——浅评唐宋元时期的题画诗》,《文学界》(理论),2010年第01期。

汤拥华:《宗白华美学思想中诗画统一的难题》,《社会科学战线》,2010年第01期。

尚永亮:《"诗中有画"辨——以王维诗及相关误解为中心》,《社会科学研究》,2010年第01期。

郝之辉:《李苦禅先生讲花鸟画(上)》,《国画家》,2010年第01期。

曹永林:《天人合一与古代中国画创作》,《国画家》,2010年第01期。

黄永荣:《意境与中国山水画融合之刍议》,《国画家》,2010年第01期。

刘宝水:《比较龚贤、李可染"积墨"山水画的意境表现》,《国画家》,2010年第01期。

牛惠民:《"我自用我法"——从石涛的"我自用我法"谈中国山水画的个性表现》,《国画家》,2010年第01期。

韩雪松:《谢赫〈画品〉中的"奇"与"巧"》,《齐鲁艺苑》,2010年第01期。

李东霖:《宋代山水画"求真"与"求意"的审美异趣》,《数位时尚》(新视觉艺术),2010年第01期。

冯毅:《山水之"媚"——从〈林泉高致集〉看山水的拟人化》,《数位时尚》(新视觉艺术),2010年第01期。

杜恒伟:《从唐岱的〈绘事发微〉分析〈大房选胜图册〉——兼谈其对娄东画派的继承与发扬》,《满族研究》,2010年第01期。

朱良志:《徐渭"墨戏"试解》,《美苑》,2010年第01期。

吴冠南:《魂兮归来——现代中国画衰败之思考》,《艺术沙龙》,2010年第01期。

孙宝林:《中西方绘画空间表现的差异》,《艺术百家》,2010年第01期。

褚滨:《中国人物画造型语言略论》,《艺术百家》,

2010年第01期。

何家英:《衡中西以相融》,《书画世界》,2010年第01期。

路琼:《论传统中国绘画的色彩观念》,《书画世界》,2010年第01期。

黄玉立:《传神写照——中国肖像写生探究》,《美与时代》(下半月),2010年第01期。

常平安:《论书法在中国画中的历史地位及价值远景》,《美与时代》(中旬),2010年第01期。

卢海娟:《从〈林泉高致集〉看郭熙山水画创作观》,《美与时代》(下半月),2010年第01期。

乔建业:《五代两宋山水画的空间构架研究》,《西北美术》,2010年第01期。

赵英武:《试论中国花鸟画色彩观的流变》,《西北美术》,2010年第01期。

马力:《解析"气韵生动"的视觉审美建构艺术》,《科技创新导报》,2010年第01期。

吴云平:《"画与诗之统一与非同一"小析》,《文学教育》(上),2010年第01期。

汤拥华:《宗白华美学思想中诗画统一的难题》,《社会科学战线》,2010年第01期。

李爱国:《中国画的国际化——对中国画走向国际化的几点思考》,《文艺评论》,2010年第01期。

沈路:《从构图形式品中国画之美》,《三门峡职业技术学院学报》,2010年第01期。

刘业勇:《浅谈中国古今诗配画艺术》,《解放军艺术学院学报》,2010年第01期。

谭琼琳:《宋人〈溪山无尽图〉与格雷·史奈德的"溪山无尽"绘画诗——兼论郭熙山水画论在美国现代绘画诗中的运用》,《外国语》(上海外国语大学学报),2010年第01期。

万壮:《"笔触"与"笔墨"——中西绘画用笔趣味之比较》,《太原城市职业技术学院学报》,2010年第01期。

吴从瑞:《新文人画艺术刍议》,《淮北煤炭师范学院学报》(哲学社会科学版),2010年第01期。

杜世禄:《论中国画意象创作中的三个基本元素》,《浙江艺术职业学院学报》,2010年第01期。

石冉冉:《徐渭与八大山人绘画风格比较论》,《鲁东大学学报》(哲学社会科学),2010年第01期。

董乐意:《浅析"气韵非师"的深层绘画修养》,《南阳理工学院学报》,2010年第01期。

沈路:《从构图形式品中国画之美》,《三门峡职业技术学院学报》,2010年第01期。

包晓佳:《骨法用笔,气韵生动——中国画意境浅析》,《泰安教育学院学报》,2010年第01期。

赵运虎:《浅谈气韵生动是"法"》,《河南师范大学学报》(哲学社会科学),2010年第01期。

王赠怡:《诗人的画家视角与诗中画意的建构——以"凝情取象"、"随物赋形"为例》,《重庆工商大学学报》(社会科学),2010年第01期。

戴云亮:《二十世纪对明代"吴门画派"的解读》,《苏州教育学院学报》,2010年第01期。

朱冀州:《诗意中的美和雅——从郭熙的山水画看宋代画院绘画的审美特色》,《榆林学院学报》,2010年第01期。

廖钊:《论绘画美学对北宋婉约词的影响》,《柳州师专学报》,2010年第01期。

王亚杰:《论〈过云庐画论〉的画学观》,《柳州师专学报》,2010年第01期。

张宏亮:《我国古代诗画关系理论的历史嬗变》,《合肥师范学院学报》,2010年第01期。

欧明俊:《王维"诗中有画"研究的回顾与反思》,《合肥师范学院学报》,2010年第01期。

王琳:《笔墨情趣与师法自然》,《合肥工业大学学报》(社会科学),2010年第01期。

张宏亮:《我国古代诗画关系的理论轨迹与历史演变》,《云南农业大学学报》(社会科学),2010年第01期。

姚义斌:《即色、无心和澄怀味象——宗炳〈画山水序〉理论来源再议》,《南京航空航天大学学报》(社会科学),2010年第01期。

李亚兰:《论北宋画学的文学化进程》,《湖南人文科技学院学报》,2010年第01期。

李微霞:《中国诗歌与绘画之共通性》,《佳木斯教育学院学报》,2010年第01期。

张长虹:《石涛"一枝"问题新证》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2010年第01期。

姚远:《傅抱石〈中国绘画变迁史纲〉研究》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2010年第01期。

张天佐:《谈绘画艺术中"虚"的意境表达》,《吉林广播电视大学学报》,2010年第01期。

王玉贞:《谢赫"六法"的历史演变》,《大同大学学报》(社会科学),2010年第01期。

赵亭人:《诗文基础与国画——国画问题三人谈》,《美术观察》,2010年第02期。

王婧:《论中国画艺术中的"虚""空"之美》,《美术观察》,2010年第02期。

赵权利:《从古画品思考美术观的当代中国性》,《美术观察》,2010年第02期。

傅吉鸿:《小大之辨——当代中国画审美取向献疑》,《美术观察》,2010年第02期。

郭志刚:《一意孤行——从中国绘画艺术品质的内涵再次出发》,《美术观察》,2010年第02期。

苏畅:《宋代山水画之美学研究》,《美苑》,2010年第02期。

马蹦非:《论董其昌对清初"四王"艺术创作的影响》,《美苑》,2010年第02期。

王书兰:《石涛画论及其道家思想研究》,《美术大观》,2010年第02期。

张明学:《写意精神在中国画创作教学中的体现》,《美术大观》,2010年第02期。

李一来:《山水与意境》,《景德镇陶瓷》,2010年第02期。

汪沁:《浅谈"论画以形似,见与儿童邻"》,《景德镇陶瓷》,2010年第02期。

徐建融:《人品与画品》,《国画家》,2010年第02期。

马鸿增:《文化自觉与当代中国画的文化品格》,《国画家》,2010年第02期。

周雅玲:《中国画创作境界之活水源头——〈六祖坛经〉的美学思想与中国画创作意境》,《国画家》,2010年第02期。

黄少华:《浙江四言〈画偈〉与绘画意境》,《美术》,2010年第02期。

韩刚:《谢赫"六法"渊源考》,《美术研究》,2010年第02期。

蒋采苹:《中国画传统"六法"美学体系的再认识》,《美术研究》,2010年第02期。

白联晟:《不似似之——试论石涛山水画艺术的原创性》,《美术研究》,2010年第02期。

王萌:《知师徒传承,则可议乎画——试论文人画师徒传承美术教育》,《艺术与设计》(理论),2010年第02期。

何兴泉:《张彦远的文人画观》,《新美术》,2010年第02期。

汪涤:《清初正统派的诗画论》,《新美术》,2010年第02期。

张晓剑:《"结构分析"与中国画风格史的重构——论方闻〈心印〉中的风格研究》,《新美术》,2010年第02期。

王希:《中国山水画传统技法(皴法)及现代审美观念》,《当代艺术》,2010年第02期。

王鑫:《铁干银钩老笔翻,力能从简意能繁——龚贤文人画笔墨语言刍议》,《当代艺术》,2010年第02期。

刘望:《李成及其山水画探论》,《美与时代》(下半月),2010年第02期。

吴轲:《吴道子设色研究》,《美与时代》(下半月),2010年第02期。

任黎霞:《神机巧思——文人画的创新思维初探》,《美与时代》(下半月),2010年第02期。

丘挺:《浅议变体临摹》,《美术教育研究》,2010年第02期。

林海钟:《"六法"散谈之"传移模写"》,《美术教育研究》,2010年第02期。

时振华:《笔墨之间的精神世界——中国画"用笔"之思考》,《美术教育研究》,2010年第02期。

李永林:《意境谈》,《艺术沙龙》,2010年第02期。

张俊:《浅析苏轼与文人画》,《时代文学》(下半月),2010年第02期。

乔念祖:《浅析"了法"——侧论石涛〈画语录〉》,《时代文学》(双月上半月),2010年第02期。

潘耀昌:《对中国画走出国门的思考》,《书画艺术》,2010年第02期。

梅墨生:《西顾东望:近世中西画笺语》,《荣宝斋》,2010年第02期。

王文:《感悟顾恺之的创作思想"迁想妙得"》,《东方艺术》,2010年第02期。

李俊:《中国传统绘画中色彩之地位》,《艺术百家》,2010年第02期。

刘玉华:《谈中国画的艺术精神与美育》,《教育探索》,2010年第02期。

狄宝心:《元好问题画诗中的画论观初探》,《文艺理论研究》,2010年第02期。

吕晓:《再论王概与〈芥子园画传·初集〉》,《故宫博物院院刊》,2010年第02期。

吴夷:《庄子的"真"对中国画的意义指向》,《西北美术》,2010年第02期。

谷泉:《此番境界——张桐瑀谈黄宾虹的书法艺术》,《艺术研究》,2010年第02期。

徐伟利:《论中国工笔人物画中线的独立审美价值》,《安徽文学》(下半月),2010年第02期。

赵维江:《潘天寿雄霸画风的诗语表达——略论潘天寿的古体诗》,《美术学报》,2010年第02期。

陈博涵:《"元画四大家"称谓辨析——兼论赵孟頫与倪瓒的画品评价》,《文艺争鸣》,2010年第02期。

王欣:《重谈谢赫的形神观念——从〈古画品录〉对顾恺之的品评说起》,《齐鲁艺苑》,2010年第02期。

潘勤:《求索为创新,一意唯孤行——浅谈潘天寿

的中国画教育思想》,《艺海》,2010年第02期。

宋春芳:《浅论中国画的临摹》,《辽宁师专学报》(社会科学),2010年第02期。

龙吟:《析中国画的气韵生动》,《保定学院学报》,2010年第02期。

冯保荣:《石涛〈画语录〉中的自我情感宣言》,《聊城大学学报》(社会科学),2010年第02期。

张进:《宋金元王维接受研究》,《西北大学学报》(哲学社会科学),2010年第02期。

林素梅:《写自然之性,抒自然之灵》,《杭州师范大学学报》(社会科学),2010年第02期。

王洪伟:《关于童书业山水画"南北宗"问题研究方法探析》,《石家庄学院学报》,2010年第02期。

兰钊:《论唐代诗与画的内在联系》,《吉林省教育学院学报》(学科),2010年第02期。

孔六庆:《论中国花鸟画发展的永恒性》,《大连大学学报》,2010年第02期。

王珠珠:《设色谈》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2010年第02期。

李海吟:《论中国画创作的情感特征》,《九江职业技术学院学报》,2010年第02期。

钟毅:《浅谈中国山水画的"意境"》,《江苏省社会主义学院学报》,2010年第02期。

罗湘科:《论八大山人绘画语言运用与审美意境创造》,《湖南人文科技学院学报》,2010年第02期。

王青灵:《援"俗"入雅,撷"俗"入画——吴昌硕和齐白石艺术"俗"缘价值探微》,《商丘师范学院学报》,2010年第02期。

赵敏住:《北宋山水画文人价值之产生:以王诜〈烟江叠嶂图〉为例》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2010年第02期。

于亨:《探索水性化的笔墨美》,《美术观察》,2010年第03期。

姬国强:《论中国画创作》,《美术观察》,2010年第03期。

刘菊芳:《论水墨画与中国传统文化》,《美术观察》,2010年第03期。

徐建融:《经典与畸典》,《国画家》,2010年第03期。

刘文生:《写意的平和性》,《国画家》,2010年第03期。

刘昌盛:《感悟山水画写生》,《国画家》,2010年第03期。

陈履生:《中国画的危险信号》,《国画家》,2010年第03期。

李才根:《袭夺,中国画色彩领域写意精神的丧失》,《国画家》,2010年第03期。

宋晓波:《浅议中国画的笔墨技法》,《美术大观》,2010年第03期。

李东霖:《郭熙"三远"论的源流与形成》,《美术大观》,2010年第03期。

石丽君:《浅谈当代中国画中诗、书、画、印结合的减弱》,《美术大观》,2010年第03期。

姜春媛:《外师造化,中得心源——关于中国艺术意境形成的探讨》,《美术大观》,2010年第03期。

刘墨:《书法与中国绘画》,《荣宝斋》,2010年第03期。

梅墨生:《漫谈书画的关系》,《荣宝斋》,2010年第03期。

薛永年:《国画发展与书法素养》,《荣宝斋》,2010年第03期。

卢炘:《黄钟大吕贵在自律——潘天寿艺术简论》,《荣宝斋》,2010年第03期。

马彬:《"水不容泛,人大于山"质疑——以顾恺之绘画为例谈六朝山水画的发展水平》,《荣宝斋》,2010年第03期。

张宽武:《对当代绘画研究的深度反思》,《美与时代》(中旬),2010年第03期。

曹大霖:《论当代水墨人物画的历史推动性》,《美与时代》(中旬),2010年第03期。

吴亚:《"庶免马首之络"——王履的绘画美学思想》,《美与时代》(下),2010年第03期。

吴珺:《〈历代名画记〉中传统美学精神在艺术创作中的表现》,《美与时代》(中旬),2010年第03期。

年冬:《从宫廷到民间——论明代"院体"与"浙派"的发展及其关系》,《美与时代》(中旬),2010年第03期。

商进:《论线描在山水画写生中的核心地位》,《艺术探索》,2010年第03期。

李彦锋:《论汉字的形象性与"诗画一律"》,《艺术探索》,2010年第03期。

周凯达:《继承、借鉴与转化:当代中国画的发展与创新》,《艺术探索》,2010年第03期。

周伯其(木石):《浅析"六法画论"与陶刻的关系》,《江苏陶瓷》,2010年第03期。

毕延美:《论王肇民〈画语〉中"形是一切"之"形"》,《艺海》,2010年第03期。

李长之:《从陈之佛教授画展论到中国花卉画》,《数位时尚》(新视觉艺术),2010年第03期。

陶文鹏:《在物与物关系中融入感觉情思——论

晋至唐诗人表现自然美的方法》,《文学遗产》,2010年第03期。

方雪芳:《论工笔人物画面部造型程式化问题——以唐代仕女画为典型》,《大众文艺》,2010年第03期。

黄胄:《黄胄论画》,《书画艺术》,2010年第03期。

张晶:《宗炳绘画美学思想新诠》,《江淮论坛》,2010年第03期。

王江鹏:《现代山水画写生观探析》,《时代文学》(上),2010年第03期。

岳亮:《论中国传统山水画的美学意蕴》,《时代文学》(上),2010年第03期。

乔念祖:《〈石涛画语录〉对后人的影响——浅谈黄宾虹的山水画变革》,《时代文学》(上),2010年第03期。

张建伟:《写实水墨的文化特征》,《文艺研究》,2010年第03期。

于洋:《衰败想象与革命意志——从陈独秀"美术革命"论看二十世纪中国画革新思想的起源》,《文艺研究》,2010年第03期。

汪洋:《"身为物役"与"以画为乐"——读〈画禅室随笔〉有感(下)》,《上海艺术家》,2010年第03期。

潘勤:《试论〈画语录〉对潘天寿绘画思想的影响》,《安徽文学》(下半月),2010年第03期。

宫建华:《"形"与"质"》,《文艺评论》,2010年第03期。

张卉:《水墨圣像中的中国绘画艺术精神》,《中国天主教》,2010年第03期。

罗庚:《中国山水画的创作与积累》,《安徽文学》(下半月),2010年第03期。

孙登成:《谈山水画的临摹》,《老年教育》(书画艺术),2010年第03期。

孟红霞:《浅谈传统绘画创作中笔墨意境的应用》,《科技信息》,2010年第03期。

王富祥:《"写意"之道——中国画创作随笔》,《科技资讯》,2010年第03期。

潘勤:《试论〈画语录〉对潘天寿绘画思想的影响》,《安徽文学》(下半月),2010年第03期。

刘钟:《东方神韵的"形神"与"意象"——中国传统绘画元素在动画中的运用》,《艺术与设计》(理论),2010年第03期。

邱笑秋:《论中国重彩画的继承和发展——在美国耶鲁大学的演讲(2008年9月18日)》,《文史杂志》,2010年第03期。

曹娜:《元代文人画的三种创作走向》,《民族艺术研究》,2010年第03期。

王晓华:《论中国画的用笔与用墨》,《通化师范学院学报》,2010年第03期。

李波:《中国画之语言》,《长春理工大学学报》(高教),2010年第03期。

黄志强:《立一画之法——〈石涛画语录〉中心思想与文化指向》,《泉州师范学院学报》,2010年第03期。

张刚:《从传统到现代:中国水墨画的语言转换》,《湖南医科大学学报》(社会科学),2010年第03期。

陈钊:《试论中国画气韵生动与人品的关系》,《泉州师范学院学报》,2010年第03期。

李翠萍:《从〈枯木竹石图〉管窥苏轼的"诗画本一律"》,《洛阳师范学院学报》,2010年第03期。

刘钎妤:《论中国画的色彩观念》,《郧阳师范高等专科学校学报》,2010年第03期。

高擎:《中国画论观照下的中国山水诗歌的美学价值及其翻译》,《宿州学院学报》,2010年第03期。

郑笠:《有道有艺——"庖丁解牛"的美学寓意与古代画论道技观》,《长春大学学报》,2010年第03期。

李婳:《至广大,尽精微——浅议黄宾虹山水画艺术思想及其影响》,《河南教育学院学报》(哲学社会科学),2010年第03期。

闵元东:《画为心声——论八大山人的人格心理嬗变与艺境》,《黄石理工学院学报》(人文社会科学),2010年第03期。

徐建融:《国学中的国画(上)》,《国画家》,2010年第04期。

张寛武:《谈"意象"》,《国画家》,2010年第04期。

姜金军:《〈南田画跋〉审美探源》,《国画家》,2010年第04期。

任德太:《传统文人画的人文内涵》,《国画家》,2010年第04期。

杨平:《中国画"现代性"考辩的前提心态》,《国画家》,2010年第04期。

吕琦:《董其昌的"构成主义"与它的形成》,《国画家》,2010年第04期。

刘宝水:《刍议李可染"黑"山水画的意境表现》,《国画家》,2010年第04期。

洪惠镇:《略论当代山水画意境的"流失"等问题》,《国画家》,2010年第04期。

傅松华:《工笔画形神统一表现的艺术灵性》,《美术观察》,2010年第04期。

陈永生:《绘画构图摭谈》,《美与时代》(中),2010年第04期。

梁爽:《〈历代名画记〉中的“品第”问题研究》,《美与时代》(下),2010年第04期。

刘晓枫:《论中国山水画的布置》,《艺术百家》,2010年第04期。

冉剑:《谈中国画的意境》,《艺海》,2010年第04期。

大土三阳:《五代宋元中国山水画论》,《文艺争鸣》,2010年第04期。

刘星:《〈魏晋胜流画赞〉辩误》,《美术》,2010年第04期。

徐铎:《题画诗赏析》,《老年教育》(书画艺术),2010年第04期。

杜月涛:《写意画的用笔与用墨》,《老年教育》(书画艺术),2010年第04期。

李世葵:《中国园林与中国绘画的审美同构性》,《社会科学战线》,2010年第04期。

陈新:《儒学修为与绘画哲学——刘墨对话霍春阳》,《书画世界》,2010年第04期。

李根:《中国古代“历史画”论略》,《广东技术师范学院学报》,2010年第04期。

陈小琴:《谈当下中国画图式“陌生化”的必然性》,《美术大观》,2010年第04期。

杨茹帆:《从郭熙的〈林泉高致〉看宋代山水画的审美特征》,《大众文艺》,2010年第04期。

李慧敏:《生活+个性=风格——浅谈中国画风格的形成》,《新闻世界》,2010年第04期。

张春霞:《浅议宋人小品画的艺术特征》,《科技创新导报》,2010年第04期。

李广南:《中国画教学对用线问题的研究》,《大舞台》,2010年第04期。

林伟立:《笔墨当随时代——中国人物画的现实关注与时代精神》,《大舞台》,2010年第04期。

梁斐:《宋代画学对现代中国工笔花鸟画教学的影响和启示》,《文学界》(理论),2010年第04期。

许建康:《“经营位置”和“经营置位”——读〈中国绘画美学史〉》,《美术之友》,2001年第04期。

范美霞:《从“神画”到“术画”的转变与宋代美术转向》,《廊坊师范学院学报》(社会科学),2010年第04期。

李丽:《中国山水画重在意境》,《才智》,2010年第05期。

赵家英:《笔墨初探》,《科学大众》(科学教育),2010年第05期。

朱向鑫:《“气韵生动”在中国人物画鉴赏中的价值》,《科技信息》,2010年第05期。

徐楠:《认同与曲解——论茶陵派对沈周的评价及相关问题》,《文艺研究》,2010年第05期。

彭小红:《论中国画现状与发展》,《美术大观》,2010年第05期。

李彦锋:《论信息量守恒与诗画结合》,《美术大观》,2010年第05期。

邓益民:《当代人物画创作的继承与创新》,《美术观察》,2010年第05期。

董传芳:《中国工笔画与水墨写意画的审美追求探微》,《美术大观》,2010年第05期。

张春新:《外师造化,中得心源——浅谈师法自然对中国画笔墨形成之影响》,《美术大观》,2010年第05期。

蒋绍萍:《根植于传统文化的石鲁绘画笔墨辩证观》,《艺海》,2010年第05期。

郭明生:《当代中国山水画审美价值刍议》,《科教文汇》(中旬刊),2010年第05期。

张立翔:《谈中国画笔法的传统演变与当代创新》,《世纪桥》,2010年第05期。

陈渊:《中国画现状之我见》,《中小企业管理与科技》(上旬刊),2010年第05期。

舒怡:《关注人类命运与前途的艺术家——张仃先生访谈录》,《文艺研究》,2010年第05期。

曾肖:《气韵考论》,《社会科学家》,2010年第06期。

邢素引:《水墨人物画之意象表现》,《大众文艺》,2010年第06期。

颜敏:《倪瓒绘画美学之“逸气说”》,《现代交际》,2010年第06期。

赵静文:《诗与画的相互渗透》,《文学界》(理论),2010年第06期。

解学晖:《浅析谢赫〈六法〉中的骨法用笔》,《文学界》(理论),2010年第06期。

高燕:《浅论中国“书画同源”的历史和现实意义》,《科教文汇》(中旬刊),2010年第06期。

孙洁:《董其昌“南北宗”和“文人画”论之我见》,《大众文艺》,2010年第06期。

沙志慧:《从有的“满实”到无的“空灵”——论禅学对中国画的影响》,《大众文艺》,2010年第06期。

王富祥:《论当代山水画发展趋势》,《商业文化》(学术),2010年第06期。

凌永思:《中国画优秀传统的继承与发展》,《新闻世界》,2010年第06期。

巫绍平:《有意味的形式——中国画程式的现代解读》,《艺术评论》,2010年第06期。

赖运华:《中国古代山水画论研读——读王维的山水画论二则有感》,《时代文学》(下半月),2010年第06期。

李关亮:《"古意"盎然,殆去铅华——赵孟頫的〈浴马图〉及其艺术观》,《时代文学》(下半月),2010年第06期。

王策:《从马远〈寒江独钓图〉看空白在中国画中的美学特色》,《赤峰学院学报》(哲学社会科学),2010年第06期。

刘明杰:《浅谈王履画论中的两个问题》,《美术观察》,2010年第07期。

张宽武:《论"笔墨"精神与画家的艺术修养》,《美术观察》,2010年第07期。

张玉金:《宏观探道,微观探真——传统中国画时空观诠释》,《美术观察》,2010年第07期。

李杰荣:《画学札记》,《书屋》,2010年第07期。

王俊杰:《立足传统,守住精华》,《艺术市场》,2010年第07期。

钟安:《从自然形态到图式"意象"》,《文艺研究》,2010年第07期。

黄宾虹:《黄宾虹画论》,《老年教育》(书画艺术),2010年第07期。

姚东一:《虚室生白,吉祥止止——浅析董其昌山水画与禅》,《美与时代》(下),2010年第07期。

黄诗智:《从"线"的角度看"书画同源"》,《大众文艺》,2010年第07期。

霍娜:《浅谈中国绘画之形神——简论以形写神,形神兼备》,《大众文艺》,2010年第07期。

王路佳:《从宗炳〈画山水序〉看晋宋时期的"山水精神"》,《青年作家》(中外文艺),2010年第07期。

韩萍:《浅谈中国画的意境表现》,《安徽文学》(下半月),2010年第07期。

郝智勇:《从欣赏的角度看中国花鸟画中的"笔墨"》,《科技信息》,2010年第07期。

朱玉成:《绘事心声》,《收藏界》,2010年第08期。

蒋冉:《中国画线的特征》,《职业》,2010年第08期。

廖永跃:《论中国画的品质》,《职业》,2010年第08期。

冯秉政:《简谈中国画中的书画结合》,《中国校外教育》,2010年第08期。

王四朋:《二十世纪上半叶中国画学研究探析》,《南阳师范学院学报》,2010年第08期。

王先岳:《二十世纪五六十年代山水画改造运动的话语建构》,《文艺研究》,2010年第08期。

徐锋:《浅析构成意识在中国画中的作用》,《大众文艺》,2010年第09期。

赵雪:《〈画山水序〉对中国山水画的影响》,《大众文艺》,2010年第09期。

周国柱:《倪瓒绘画美学观中的自我表现意识》,《大众文艺》,2010年第09期。

仝涵琦:《董其昌"南北宗论"初探》,《学理论》,2010年第09期。

赵丽艳:《"现代水墨"和"新文人画"对现代山水画笔墨语言的影响》,《中国科技信息》,2010年第09期。

潘攀:《略论中国绘画的"模糊"魅力》,《大众文艺》,2010年第10期。

迟慧:《苏轼之综合性绘画美学思想概述》,《科技信息》,2010年第11期。

张立翔:《中国画笔法创新的个案解析》,《世纪桥》,2010年第11期。

张雯靖:《从顾恺之绘画看魏晋南北朝时期的审美玄学倾向》,《大众文艺》,2010年第12期。

张宽武:《中国绘画中空白对意境的营造》,《新闻爱好者》,2010年第12期。

王珑钧:《当代中国画之发展》,《文艺争鸣》,2010年第12期。

滕志朋:《中国画的情感主义问题——以文人山水画为例》,《文艺争鸣》,2010年第12期。

张森:《多元吸纳,走化育之路——对当下中国画创作的思考及创作主张》,《文艺争鸣》,2010年第12期。

隋欣:《论"诗画同体"》,《世纪桥》,2010年第13期。

崔昊:《浅析山水画的开合》,《大众文艺》,2010年第13期。

叶磊:《笔墨当随时代——试析笔墨与时代关系》,《学理论》,2010年第14期。

胡媛:《试探道家"天人合一"思想影响下的郭熙》,《大众文艺》,2010年第13期。

刘锋:《浅谈中西绘画艺术形式的对比与融合》,《才智》,2010年第16期。

刘鸿杰:《浅谈中国花鸟画时代感与情感在意境中的体现》,《才智》,2010年第22期。

李钢:《方以智画论浅说》,《艺术评论》,2010年第12期。

赖勇军:《我读顾恺之画论》,《艺海》,2010年第11期。

潘军:《脉起传统,拓新时代——从黄宾虹画论透

视其画作“印象感”》,《文艺争鸣》,2010年第24期。

路荣平:《诗、画艺术的融通与开拓——论晁补之题画诗的思想内蕴与审美趣向》,《社科纵横》,2010年第11期。

张建军:《“一画”·“尊爱”·“了法”——读石涛画论》,《齐鲁艺苑》,2010年第06期。

查律:《论〈富春山居图〉之苍润》,《美苑》,2010年第05期。

刘晓枫:《由顾恺之〈画云台山记〉看中国山水画的“布置”》,《西北大学学报》(哲学社会科学版),2010年第04期。

于正光:《说“气”——浅论中国绘画之“气”》,《文艺生活》(艺术中国),2010年第03期。

赵蕾:《中国画中的空间显现》,《辽宁师专学报》(社会科学版),2010年第04期。

张志华:《〈林泉高致〉与〈山水诀〉语言和风格的比较》,《首都师范大学学报》(社会科学版),2010年第S2期。

赵静霞:《浅谈移情说在中国古代画论中的体现》,《美与时代》(下),2010年第10期。

孙慧敏:《〈画继〉中黄庭坚的品评诗》,《美与时代》(下),2010年第10期。

霍俊国:《气韵生动:中国画的最高境界》,《美术观察》,2010年第10期。

冯炳超:《浅议“隐逸”与中国传统山水画的关系》,《美与时代》(中),2010年第09期。

张宽武:《论中国古代画论的生成方式》,《中州学刊》,2010年第05期。

马春晖:《论汤垕〈画鉴〉》,《艺术百家》,2010年第S1期。

张白露:《中国古代山水文化对早期山水画的影响》,《文艺评论》,2010年第05期。

魏云飞:《从“南北宗论”浅析中国山水画的发展》,《天津美术学院学报》,2010年第02期。

郭建平:《国图藏明手抄本〈图绘宝鉴〉题跋考释——兼论书画类古籍题跋整理及研究之意义》,《南京艺术学院学报》(美术与设计),2010年第04期。

王晨:《浅析〈画山水序〉》,《美与时代》(下),2010年第09期。

吉武昌:《当代中国画的文化生态》,《美术观察》,2010年第11期。

王菡薇:《中国画与“新传统”》,《美术观察》,2010年第11期。

李建国:《山水画的“写生”与“物化”》,《美术观察》,2010年第11期。

陈敬友:《灵的空间——中国画的虚实之美》,《美术观察》,2010年第11期。

张咏清:《从“中国美术观”的缺失反思当代中国画发展现状》,《美术观察》,2010年第11期。

王非:《“气”与“光”的纠结——关于中西方绘画体系之源流与变异的思考》,《美术观察》,2010年第11期。

词目笔画首字索引

一画

二画

三画

四画

五画

六画

七画

八画

九画

十画

十一画

中国画论大辞典

十二画

十三画

十四画

十五画

十六画

十七画

十八画

十九画

二十一画

二十二画